Theodor Lipps

estetica
contemplarea estetică şi artele plastice

Editura Meridiane

Theodor Lipps

estetica

PSIHOLOGIA FRUMOSULUI ȘI A ARTEI

Partea a II-a

contemplarea estetică și artele plastice

Volumul II

Traducere de
GRIGORE POPA
Prefață de
VICTOR ERNEST MAȘEK

Scanned with CamScanner

SECȚIUNEA A PATRA

FORME DE ARTE SPAȚIALE

Capitolul al șaisprezecelea

GENERALITĂȚI PRIVIND ESTETICA SPAȚIULUI

Empatia în formele spațiale. „Empatie aperceptivă generală"

În precedenta secțiune am extras dintr-un mai cuprinzător complex de realități, pe care îl putem desemna cu numele de „forme de arte spațiale", un fragment pe care, datorită bogăției și coeziunii sale, l-am așezat în fruntea examinării sistematice a acestui context de realități. Acum sarcina noastră este de a completa oarecum într-un întreg aceste fragment. Aici, trimit mai întîi la generalitățile spuse mai sus despre arta plastică, și trimit *din nou* la ceea ce, în primul volum al acestei „Estetici", s-a spus despre „mecanica estetică". În precedenta secțiune acest context a fost presupus drept cunoscut.

Toate artele plastice, am văzut, sînt arte ale formei spațiale. Din mulțimea artelor plastice *(bildende Künste)*, disociem, însă, imediat artele imaginii *(Bildkünste)*. Acestea zugrăvesc, adică *redau* forme ale *realului* sau forme naturale. Lor li se opun artele care nu zugrăvesc forme naturale, ci creează liber forme. Ele structurează *spațiul* în plăsmuiri libere. De aceea, le numim arte *spațiale*.

Dar așa cum artele imaginii nu redau forme ale realului doar de dragul lor, ci de dragul

Scanned with CamScanner

vieții care există în ele, la fel țintesc și artele spațiale la viața care există în formele liber create de ele. Spațiul pe care ele îl structurează este, prin urmare, nu cel geometric, ci spațiul plin de viață. Prin faptul că structurează spațiul, ele structurează viața spațiului. Ele fac asta în măsura în care extrag din spațiu forțele spațiale generale sau forțele și activitățile mecanice generale și fac nemijlocit sesizabilă, în forme spațiale singulare, manifestarea lor liberă. Și artele imaginii sînt arte spațiale. Sculptura ne restituie spațiul umplut de corpuri, pictura — spațiul în care lucrurile „trăiesc, respiră și se află în relație reciprocă", în care lumina și aerul își revarsă esența. Dar toate acestea nu *structurează spațiul*, ci ele *reproduc spațiul*. Prin aceasta, „artele spațiale" se deosebesc fundamental de toate artele imaginii.

Dar și la aceste arte spațiale sînt de distins două posibilități. Prima este aceasta : arta spațială structurează spațiul pur și simplu sau face intuibilă o viață care se găsește doar ca atare în aceste forme. Ea preia din spațiul *vid*, care însă este animat în ciuda caracterului său vid, modalitățile de activitate sau funcțiunile inerente lui, după posibilități, și le fixează în forme, astfel încît ele să ajungă în acestea nemijlocit intuibile. Sau, invers spus, ea extrage din spațiul vid și, totuși, animat, formele inerente lui, după posibilități, și face pur intuibile activitățile sau funcțiunile existente aici.

Dar acestei posibilități i se opune cealaltă : arta spațială modelează o *masă* materială și, în aceste forme, face nemijlocit intuibile forțele și funcțiile generale existente în spațiul umplut de această *masă*. Acolo, viața se fixează de formele create liber ca atare, aici ea se fixează de forma unei mase materiale modelate liber ; acolo este structurată viața spațială abstractă, aici, viața spațială existentă într-o masă materială. Acolo, forțele și activi-

Scanned with CamScanner

tăţile generale au fost extrase şi făcute intuibile din spaţiul abstract, aici, din spaţiul umplut de masă.

În măsura în care arta spaţială *face* aceea, ea este artă spaţială *abstractă;* în măsura în care *face* aceasta, poate fi numită artă spaţială a masei. Prima este ornamentică „liberă", a doua, artă tehnică; aici trebuie diferenţiată ornamentica „liberă", ornamentarea operei de artă tehnică, despre care va fi vorba mai tîrziu.

Totuşi, aceste două tipuri de artă spaţială nu sînt reciproc străine. Ele sînt una şi aceeaşi artă a formelor spaţiale liber create. Sînt forme similare, în care arta spaţială abstractă structurează spaţiul, iar artele tehnice structurează spaţiul masei care umple spaţiul. Pe de altă parte, însă, formele operei de artă tehnice sînt *condiţionate,* firește, în acelaşi timp, de *masa* materială şi de *particularitatea* ei specială. Cum se recunosc acestea două vom vedea, de asemenea, mai tîrziu.

Ceea ce percepem noi în lumea neînsufleţită nu este nimic altceva decît simplă existenţă şi întîmplări. Dar asta o percepem şi o sesizăm sau ne-o însuşim din punct de vedere spiritual. Şi prin faptul că facem asta, îmbibăm perceputul cu activitatea noastră, cu viaţa noastră, cu forţa noastră, pe scurt, cu noi înşine.

Nici linia dreaptă simplă nu este dată ca finită, ci mie îmi sînt date, de pildă dacă linia îmi apare neagră pe un fundal alb, o mulţime de puncte sau de pete negre şi albe. Punctele negre se transformă fără întrerupere în alte puncte negre ale liniei, dar, la fel de bine, şi în punctele albe din mediul ambiant. În întregul care se oferă percepţiei mele vizuale, linia neagră este prezentă dinainte, *implicit,* împreună cu felurite altele. Ea este *văzută simultan (mitgesehen)* în întregul cîmpului meu

Scanned with CamScanner

vizual. Dacă ea nu trebuie să fie prezentă pentru mine implicit, ci explicit, dacă nu trebuie văzută simultan, ci în sine, dacă, prin urmare, trebuie să existe pentru mine obiectul *omogen* pe care îl numesc „această linie", eu trebuie să-l scot sau să-l desprind din întregul pe care îl percep, adică trebuie să extrag din mediul ambiant o parte după alta, să adaug o parte alteia și să asociez succesiv părțile și, astfel, în cele din urmă, să *creez* întregul. Trebuie să încep într-un punct, să merg mai departe și, în cele din urmă, să mă întrerup. Acea preluare și unificare succesivă este o sesizare a elementelor liniei într-un act unic de percepere, care trebuie să cuprindă întregul. Este o extindere succesivă a acestui act, o cîștigare a unei tot mai mari anverguri a acestuia, pînă ce el va fi absorbit toate aceste elemente. În comparație cu aceasta, întreruperea este o acțiune care merge în direcție contrară. Este încheierea acestei mișcări de extindere, reunirea a ceea ce a fost preluat în actele perceperii, limitarea activității de percepere care este gata să includă mereu aspecte noi în acel act.

Această întreagă activitate internă eu o realizez, însă, la porunca *liniei*. Linia îmi dă imboldul spre acel început. Ea îmi ordonă actul care se extinde treptat. Și ea îmi prescrie limitarea acestei mișcări de extindere. Întreaga activitate este, deci, a mea și totuși, iarăși, nu este a mea, ci a liniei. Linia, acest lucru sau acest obiect finit, despărțit de fundalul său, nu există pentru mine fără această activitate. Aceasta *există*, deci, în linie ca *factor constitutiv* al ei. Prin ea, linia *devine*, nu în sine, ci pentru mine. Odată ce am linia în posesiunea mea spirituală, o am drept ceva care închide în sine această activitate, la fel cum ea închide în sine elementele particulare date prin excitații optice. Este imposibil ca vreo linie pe lume să existe pentru mine sau să fie pentru mine acest obiect finit și exis-

Scanned with CamScanner

tent în sine, fără ca eu să mă aflu nemijlocit în ea în atare modalitate, cu activitatea mea. Întrucît, însă, această activitate a mea există în linie, ea este activitatea acestei linii. Ea este activitatea extensivă a liniei care începe într-un punct, continuă și se limitează. Ea este impuls spre activitate, activitate progresivă, activitate limitativă. Prin atare activitate linia se trezește pentru mine la existență și devine această linie. Ea cîștigă pentru mine, prin activitatea de extindere, amploarea sa, iar prin activitatea limitativă — existența ei finită, pe scurt, delimitarea ei.

Să vorbim, însă, mai general. Orice structură spațială are o *formă*. Această formă este, înainte de orice, întindere în una sau mai multe direcții, și mărginire. Și ea este, mai departe, menținere într-o direcție sau tip de schimbare a direcțiilor, întrerupere și începere bruscă sau transformare lină constantă; și este progresie structurată într-un fel sau altul, extindere mai mare sau mărginire mai restrînsă ș.a.m.d. Structura spațială are pentru mine întotdeauna această formă, fiindcă eu i-o dau prin activitatea mea. I-o dau la fel de sigur pe cît îmi creez pentru mine și fac din el ceea ce este el apoi pentru mine întregul finit al structurii spațiale, în progresia activității mele perceptive, izolatoare și limitative, în dilatarea și restrîngerea interioară a perspectivei ochiului spiritual, în începerea și întreruperea interioare, în menținerea interioară într-o direcție, schimbarea direcției și glisarea unei direcții în alta, în concentrarea interioară, în întrețeserea, disocierea și interrelaționarea interioare ș.a.m.d. „*Forma*" este tocmai felul de a fi al întregului ca atare, pentru mine sau în spiritul meu. Ea este calitatea globală sau „calitatea structurală". Dar precum nu există nici un întreg, la fel nu există nici o formă a unui întreg sau nici o „calitate structurală" în afara spiritului meu

Scanned with CamScanner

sau a activității mele interioare creatoare de formă. Iar formă a unei structuri spațiale este întotdeauna formă a unui *întreg*. Orice formă a unei structuri spațiale închide în sine, prin urmare, activitatea mea creatoare de formă sau dătătoare de formă. Aceasta este a mea și, în același timp, a sa, adică *activitatea* structurii spațiale. Structura formată nu *există* pentru mine fără această activitate creatoare de formă. Aceasta există *necesarmente* în ea în măsura în care structura există pentru mine; structura este un produs al ambilor factori, datul sensibil și activitatea mea creatoare de formă. Astfel, am caracterizat mai precis ceea ce am exprimat mai sus așa: atunci cînd sesizez o structură spațială, eu o îmbib cu activitatea mea sau cu viața mea. Viață și activitate sînt noțiuni sinonime. În același timp, am definit astfel încă o dată ceea ce în primul volum al „Esteticii" mele am numit *empatie aperceptivă generală*.

„Empatie naturală" sau empirică

Aici apare, însă, de îndată și peste tot, al doilea tip de empatie, și anume, aceea pe care am desemnat-o acolo ca *empatie naturală*. Structura pe care eu o percep și o sesizez există în spațiu. Ea se află în același spațiu în care se află lucrurile naturale. Iar ceea ce există în acest spațiu, eu nu numai că privesc, concentrez în contemplare și delimitez, ci îl fixez mental, în același timp, conform legilor gîndirii și cu ajutorul experienței.

Să zicem că un lucru este extins vertical; în acest caz, sub incidența legii fixării mentale intră ceea ce, în lumea lucrurilor, domină direcția verticală. Ceea ce este sus am văzut întotdeauna cufundîndu-se spre în jos. De aici s-a născut în mine tendința de a face să se cufunde spre în jos ceea ce e sus. Este în primul rînd tendința *mea* de a face, în *gînd*,

Scanned with CamScanner

să se cufunde spre în jos. Această tendință, însă, iarăși, nu este a mea, ci partea superioară însăși mă determină sau mă constrînge la aceasta. Astfel, tendința s-a obiectivat: ea este tendința a ceea ce se află sus de a se deplasa spre în jos.

Dar nu tot ceea ce este sus *trebuie* eu, în mod empiric, să fac să se cufunde. Se întîmplă destul de des ca o parte superioară să nu se afunde de fapt în jos. Atunci ea mă somează sau îmi ordonă s-o fixez, în ciuda acelei tendințe, acolo unde o văd. Deci, eu o mențin, de fapt, ferm. Și fac asta în contrast cu tendința de afundare. Din nou, însă, această activitate de menținere se fixează, pentru conștiința mea, de obiectele văzute.

Aici există două posibilități: eu nu văd partea superioară cufundîndu-se fiindcă sub ea se află ceva. Acest „fiindcă" vrea să spună că eu aș fi văzut-o negreșit cufundîndu-se, după mărturia altor experiențe, dacă acest element de dedesubt n-ar fi existat. În acest caz, elementul *inferior* îmi ordonă, prin urmare, menținerea celui superior pe locul său. De elementul inferior se fixează „rezistența" contra cufundării, elementul inferior „se opune" afundării celui superior. Această „opoziție" este de fapt a mea, empatizată însă în elementul inferior, deoarece prin acesta îmi este prescrisă, conform experienței, rezistența împotriva pomenitei tendințe de cufundare, care, la rîndul ei, este tendința *mea* de a face, mental, elementul superior să se cufunde.

Cealaltă posibilitate este: nimic existent dedesubt nu-mi ordonă să „mențin" elementul superior pe locul său, ci eu văd, pur și simplu, superiorul menținîndu-se acolo unde este, fără ca ceva existent dedesubt să-mi facă asta inteligibil. În acest caz, în elementul superior *însuși* rezidă tendința ca el să se *mențină* pe locul său, adică el *„planează"* deasupra elementului inferior. Că ceva planează înseamnă

Scanned with CamScanner

că el se afirmă în poziția sa de înălțime prin propria activitate internă, care se opune tendinței de cufundare.

Tendința de cufundare devine însă, în același timp, o tendință de o anumită *intensitate* și *forță*, atunci cînd noi vedem cufundîndu-se un lucru în împrejurări în care un alt lucru, conform experienței, nu s-ar fi cufundat. Anumite corpuri se cufundă, de pildă, în apă, în timp ce altele rămîn la suprafață. Acestea din urmă ne fac să empatizăm în apă o rezistență împotriva cufundării. Dacă însă un corp se cufundă în ciuda acestei rezistențe, atunci el are o „forță" deosebită, adică tendința mea de a-l face să se cufunde are — în măsura în care ea se *menține* contra acestei tendințe care provine din alte experiențe de a nu-l lăsa să se cufunde în apă, sau, ceea ce înseamnă același lucru, în măsura în care *rezistă* tendinței, existente pentru mine în apă, de a păstra un corp în poziția sa și, tot conform experienței, se realizează în ciuda acesteia — o anumită intensitate. Această intensitate a tendinței mele empatizate într-un obiect o numim, în acest caz, în chip special, „gravitație".

În mod analog se nasc *toate* activitățile, tendințele, rezistențele, forțele din natură. Ele nu sînt, toate, în sursa lor ultimă, nimic altceva decît tendințe ale mele provenind din experiență de a face lucrurile să se miște într-un fel sau altul în gîndurile mele, respectiv, constrîngerea existentă nemijlocit în aspectul vizual de a face să se realizeze o mișcare sau de a face un lucru să se mențină în repaus *în ciuda* unor asemenea tendințe. Acțiunea reciprocă a activităților și a tendințelor și echilibrul lor este acțiunea reciprocă și echilibrul acelor tendințe și constrîngeri care se nasc în mine la contemplarea existenței lucrurilor și a întîmplărilor în care sînt angrenate lucrurile. „Forțele" sînt gradele de intensitate pe care aceste tendințe și constrîngeri le cîștigă în acțiunea lor reciproc contrară.

Scanned with CamScanner

Datorită empatiei, însă, totul devine proprietatea lucrurilor însele. Aici, empatia nu este un act special, ci este, pe scurt, dată de faptul că aceste activități și tendințe, această acțiune reciproc contrară și acest echilibru, precum și intensitatea lor, sînt chemate la existență prin lucrurile însele și felul în care ele se înfățișează fără colaborarea mea, așadar sînt „imanente" lor sau, pentru conștiința mea, sînt legate de ele.

Să facem un pas mai departe în contemplarea forțelor naturii. Noi vorbim și despre o tendință sau o forță de inerție în natură: orice lucru tinde să se mențină acolo unde se găsește. Și orice lucru care se află în mișcare tinde să meargă mai departe în aceeași direcție, cu viteza pe care el a avut-o inițial. Dar și această tendință de inerție este tot tendința mea. Este tendința ca ceea ce se află undeva să fie lăsat, în gîndul meu, acolo unde se află, respectiv tendința ca ceva ce se mișcă într-o anumită direcție și cu anumită viteză să fie lăsat în gînd a se mișca și mai departe tot așa. Dar și această tendință mentală este nemijlocit prezentă sau este resimțită de mine atunci cînd văd undeva un lucru, respectiv îl văd mișcîndu-se. Trăirea acestei tendințe este dată nemijlocit în și o dată cu actul acestei perceperi. Tendința, așadar, este fixată, pentru trăirea mea, de lucrul perceput, este legată de el, pe scurt, ea este empatizată și este, astfel, în același timp, o tendință a *lucrului*.

Cu aceasta intră numaidecît în legătură ceea ce urmează. Noi vedem și lucruri mobile mergînd mai departe *nu* în direcție identică. Pentru aceasta, și la ele există o tendință. În contrast cu ea, orice deviere de la direcția inițială apare ca o *activitate* de deviere sau apare fondată pe o tendință specială de deviere, prin care este *învinsă prima* tendință. Această tendință nu este însă, la originea ei, nimic altceva decît tendința sau constrîngerea, exis-

Scanned with CamScanner

tentă pentru mine în devierea efectivă, de a sesiza corpul ca pe unul care deviază, adică merge mai departe în altă direcție, în contrast cu tendința existentă deja mai înainte de a-l gîndi *mergînd mai departe* în aceeași direcție. Tendința de deviere „învinge" tendința progresiei rectilinii. Respectiv : constrîngerea simțită de mine de a-l sesiza drept ceva care deviază învinge tendința de a-l face în gînd să meargă mai departe rectiliniu.

În cele precedente, am vorbit, înainte de toate, despre lucruri. Ceea ce a fost spus despre acestea se aplică și formelor spațiale. Orice formă spațială, spuneam, apare pentru mine prin activitatea mea. Această apariție este una spațială ; ea este, deci, mișcare. Iar această mișcare este supusă, firește, legilor mișcării, cu care eu sînt familiarizat empiric. Asta înseamnă, înainte de orice, că eu o compar, firește, cu aceste legi.

Și aici există cele două posibilități : mișcările ne sînt inteligibile din legile cunoscute ale mișcării, adică formele par a-și datora existența mișcărilor liber lăsate în voia lor și a legității lor. Sau are loc contrariul : mișcările apar silite, nelibere, împiedicate sau perturbate în desfășurarea lor liberă.

Acest acord sau dezacord cu legile mișcării cunoscute de noi nu are însă în sine semnificație estetică. Dar mișcările despre care este vorba aici sînt în același timp activități sau realizări de tendințe. Iar aceste tendințe, deși pentru noi se fixează de forme, în obîrșia lor, în esența lor ultimă, sînt tendințele noastre proprii, care iau naștere în contemplarea formelor.

Și, conform cu aceasta, libertatea și nonlibertatea lor este, în același timp, libertate și nonlibertate a realizării propriilor noastre tendințe sau a tendințelor activității noastre în sine.

Scanned with CamScanner

Libertate a manifestării mele însumi, tendința acționînd liber de autoafirmare este, însă, temei al plăcerii. Constrîngere și nonlibertate în manifestarea mea însumi sau constrîngere în contradicție cu tendințele existente în mine de autoafirmare în acțiune, este temeiul neplăcerii. Iar plăcerea provenită din libertatea propriei manifestări este autosavurare, fericită afirmare de sine. Neplăcerea provenită din nonlibertatea propriei manifestări, din stînjenire, din constrîngerea căreia îi este supusă aceasta, este tulburare și nimicire a autosavurării, este negare vitală nemijlocit empatizată.

Astfel s-a dat, pe scurt, valoarea sau nonvaloarea estetică a formelor spațiale. Valoroase din punct de vedere estetic trebuie să fie formele în care noi ne simțim liber activi, iar fără valoare din punct de vedere estetic, cele în care noi ne simțim stînjeniți și perturbați în manifestarea libertății noastre. Estetic valoroase sînt acele forme în care, pentru noi, se realizează mișcări sau forme motrice astfel încît aceste mișcări să corespundă legilor motrice cunoscute nouă, iar fără valoare estetică sînt formele în care se petrece contrariul.

Despre noțiunea de „mecanică estetică"

Forțele motrice le mai numim și forțe mecanice, iar legile mișcării, legi mecanice. În consecință, putem spune și : valoroase estetic sînt formele care, pentru contemplarea noastră estetică — care dizolvă existența într-o devenire, deci în mișcare —, își dobîndesc și își mențin existența conform legității mecanice. Sau, pe scurt, valoroase din punct de vedere estetic sînt formele *inteligibile mecanic din ele însele ;* iar fără valoare din punct de vedere estetic sînt acelea care din ele însele nu sînt inteligibile mecanic și, în acest sens, intern imposibile.

Scanned with CamScanner

Mișcările și forțele motrice care cheamă la existență formele spațiale în corelația și contraacțiunea lor există însă pentru contemplarea noastră estetică numai sub forma unei impresii globale, adică noi nu ne dăm seama de tipul forțelor și de modalitatea acțiunii lor, ci avem pur și simplu un simțămînt al libertății și al necesității interioare a desfășurării formelor, respectiv, un sentiment al constrîngerii și al imposibilității interne. Noi dăm expresie acestui sentiment cînd vorbim despre o „bază“ liberă a formelor sau desemnăm pur și simplu forma care ne oferă acest sentiment drept „corectă“ sau „în ordine“.

Estetica, însă, are misiunea să disocieze această impresie globală în elementele sale, prin urmare să separe forțele și activitățile resimțite în ea și să le expună în detaliu, spre a arăta cum colaborează și contraacționează ele, și cum, de aici, forma se naște și se menține în existență. Estetica, așa zicînd, demontează acea impresie într-o istorie interioară, anume istoria activităților și a nașterii formei în progresia acestora. Ea arată, mai cu seamă, cum mișcările sau forțele motrice, urmînd propria lor legitate internă, așadar, în mod liber, *pot* și *trebuie* să cheme la existență o formă.

Dar în măsura în care estetica arată această legitate a forțelor și activităților motrice, ea este *mecanică estetică*. Cu acest nume am desemnat de mult, și mai cu seamă în primul volum al acestei „Estetici“, sarcina esteticii formei artificiale sau „geometrice“.

Această mecanică estetică se impune însă a fi net diferențiată de mecanica fizică. Cea din urmă arată cum se nasc *efectiv* formele, în ipoteza anumitor forțe motrice. Mecanica estetică, din contră, nu are nimic a face cu o atare naștere efectivă a formelor, ci doar cu nașterea acestora pentru contemplarea noastră estetică și pentru impresia noastră estetică.

Scanned with CamScanner

Oricum, această impresie estetică este o impresie tocmai a legității forțelor motrice, care constituie obiectul contemplării fizice. Ea este o impresie *mecanică* sau un *simțământ* mecanic. Iar acest simțământ mecanic nu este ceva cu totul diferit de cunoașterea noastră empirică, ci este un fel de *precipitat* al acesteia. El se comportă față de aceasta precum simțul limbii față de cunoașterea legităților unei limbi sau precum simțul cuviinței sau simțul tactului față de înțelegerea clară a ceea ce ține de cuviință sau de corectitudine. Adică, simțul mecanic nu este, în fond, nimic altceva decît tocmai această cunoaștere. Numai că, în el, această cunoaștere nu este expusă rațional și definită cu precizie rațională, ci este condensată într-o impresie globală.

Atare simțământ, fie el simț al limbii sau simț al cuviinței sau simț mecanic, ne poate conduce în mod sigur și în cazul dat. Totuși, nici siguranța sa nu este una absolută, și ea este diferită la indivizii singulari.

Dar asta este valabil, înainte de toate, pentru simțământul despre care este vorba aici. Diferența individuală în ceea ce privește siguranța simțului mecanic pare chiar considerabilă. De aici, este ușor de înțeles diferențierea în ceea ce privește siguranța efectului estetic al formelor spațiale. Efectul estetic al formelor constă, tocmai, în trezirea simțului mecanic.

Statuarea rațională a unei legități reale, existente nu numai pentru impresia estetică a nașterii unei forme spațiale, nu poate avea loc însă fără calcul matematic. Iar dacă trebuie arătat cum ia naștere o anumită formă conform unei atari legități mecanice, e nevoie pentru aceasta de o construcție matematică întemeiată pe un atare calcul.

Dar, în măsura în care *simțul* mecanic este *sigur*, adică concordă cu cunoașterea rațională privind legitatea mecanică, formele care sa-

Scanned with CamScanner

tisfac simțul mecanic, adică fac impresia că evoluează cu necesitate interioară așa cum o fac, ar trebui să coincidă cu acelea care ar rezulta din calculul și construcția matematice, precum din aceste forțe. Formele inteligibile din punct de vedere estetic și, de aceea, îmbucurătoare, ar trebui întotdeauna să se înfățișeze ca unele care ar putea fi *deduse* matematic și din manifestarea neîmpiedicată a anumitor forțe mecanice.

Cu aceasta, s-a spus că de *exacta* îndeplinire a misiunii mecanicii *estetice* țin și calculul și construcția matematică. Ele ar fi, în acest sens, cel puțin baza exactă sau piatra de încercare exactă. În același timp, ar rezulta din aceste calcul și construcție *cît de departe* ne poate conduce în mod sigur simțul mecanic sau în cadrul căror limite face el ca și abaterile de la legitatea matematică mecanică să poată apărea ca legitime.

Această îndeplinire exactă a misiunii mecanicii estetice nu-i poate fi pretinsă esteticianului. S-ar părea că acestuia îi și lipsesc condițiile matematice necesare pentru aceasta. Esteticianul trebuie să se bizuie pe simțul său mecanic. Condiția pentru a putea face asta este însă ca acest simț să se arate destul de dezvoltat. Că este așa, el trebuie să accepte atunci cînd impresia sa estetică este decisivă, în sensul că, pentru simțul său mecanic, foarte puține modificări perceptibile pot transforma o formă din una posibilă în una perfect imposibilă, absurdă, schimonosită, respectiv invers.

Dar această siguranță a simțului mecanic este, pe de o parte, o chestiune de predispoziție naturală, iar pe de altă parte, fără îndoială, o chestiune de exercițiu. Cine face încercarea de a desena iar și iar forme artistice sau geometrice, forme pe care le compară între ele și le examinează cu simțul său mecanic, variindu-le cînd într-o direcție, cînd în alta și examinîndu-le din nou, va descoperi

Scanned with CamScanner

curînd cum i se rafinează impresia, care formă este admisibilă din punct de vedere estetic și care nu.

Dar în ipoteza unui simț mecanic suficient de dezvoltat, spun eu, esteticianul va putea să aibă încredere și în acest simț mecanic. Asta înseamnă că va putea spune liniștit că această formă anumită rezultă, cu necesitate internă, din aceste premise mecanice, odată ce are simțul precis al acestei necesități și, pe de altă parte, odată ce analiza impresiei estetice și compararea impresiei pe care el o capătă din contemplarea *diverselor* forme, sau, mai corect, analiza pe temeiul acestei comparații, îi impune o forță și o activitate sau alta ca participînd la impresie. El se ocupă, în acest caz, într-o astfel de analiză, cu mecanica estetică exactă, însă n-o face cu noțiuni exacte. În loc de a opera cu noțiuni exacte despre mărimi și despre proporții cantitative, el va opera cu noțiunile mai generale de egal, mai mare, mai mic ș.a.m.d. Prin aceasta, totuși, definirea forțelor și activităților, ca și a caracterului și a direcției lor, nu-și pierde nimic din exactitate.

Precedentelor observații generale asupra mecanicii estetice le mai adaug o trimitere, citată deja în „Bazele esteticii", la distincția între două tipuri de forme de artă spațială. Un tip îl alcătuiesc acele forme pe care le întîlnim, în general, în istoria vremurilor trecute. Le vom numi, fiindcă le găsim — deși nu pe toate — în arta antică, forme antice. Cealaltă specie este definită de „linia modernă".

Ceea ce le diferențiază și le opune reciproc este faptul că își datorează existența, pentru contemplarea noastră estetică animantă, forțelor existente și eficiente o dată pentru totdeauna, deci de dinainte, la începutul formei sau în punctul de plecare al nașterii ei. Iar forma se sfîrșește atunci cînd acțiunea acestor forțe,

Scanned with CamScanner

prin urmare mișcarea ce se naște din ele, și-a atins sfîrșitul natural, respectiv atunci cînd forțele care contraacționează reciproc s-au așezat în echilibru.

Dimpotrivă, linia modernă se naște pentru, tocmai, aceeași contemplare estetică, prin intervenția succesivă a forțelor motrice; adică, în timp ce o forță sau o îmbinare de forțe acționează, prin urmare, o mișcare este pe cale să se desfășoare, survine o nouă forță și linia ajunge, așa-zicînd, în sfera unei astfel de forțe. Iar aceasta conduce constant linia, prin faptul că învinge acea primă forță, pe calea ei. Întrucît acest joc se poate repeta la infinit, această linie modernă ar putea continua la nesfîrșit. În realitate, ea nu va face asta, fiindcă, totuși, acea succesiune de mișcări care trec una în alta se ordonează din nou într-o mișcare unică, se desfășoară în cadrul sau pe baza uneia ca atare, trebuind să fie stăpînite de o lege unitară a mișcării, atunci cînd linia care rezultă din acea succesiune de mișcări sau impulsuri motrice nu este un vîrtej anarhic al unei forme de mișcare în alta, ci reprezintă o structură artistică unitară.

Evident însă, misiunea mecanicii estetice este mai simplă în cazul formelor finite sau în prezența acelor forme în care se manifestă o formă inițială sau dată de la început, sau o combinație ori o contraacțiune de forțe dată din capul locului și care se sfîrșesc acolo unde mișcarea care rezultă de aici își găsește sfîrșitul ei natural sau ajunge la repaus. Această sarcină mai simplă este însă, în același timp, aceea pe care estetica trebuie s-o rezolve în primul rînd.

Forma antică este comparabilă cu melodia simplă finită. Așa cum mai multe melodii de acest fel apar dominate de o melodie atotcuprinzătoare, tot așa pot diversele forme de acest fel să se îmbine într-un întreg care, la rîndu-i, să apară dominat de o unică mișcare închisă în sine. Dar, în acest caz, ele se îm-

Scanned with CamScanner

bină una cu alta așa cum melodiile singulare sau melodiile parțiale se îmbină și se concentrează într-un întreg melodic.

Dimpotrivă, linia modernă este comparabilă cu melodia „glisantă" care se naște din transformarea unei melodii în alta, din trecerea lină a unei melodii în zona și stăpînirea unei tonice sau tonalități mereu noi. Aici melodiile nu se îmbină una cu alta, ci se întrețes una cu alta.

Dar precum estetica muzicii trebuie să se mulțumească, mai întîi, a înțelege melodia simplă, iar sarcina ei față de acea melodie „glisantă" este de a disocia din ea melodiile simple și a arăta legitatea transformării din una în alta și, în sfîrșit, de a arăta cum sau pînă la ce punct, din întrețesarea lor, se naște un întreg melodic unitar, la fel se petrec lucrurile în cele din urmă și cu estetica formelor.

Conform acestei observații, și eu înțeleg mecanica estetică în primul rînd ca mecanică a acelor forme simple și închise în sine.

Scanned with CamScanner

Capitolul al șaptesprezecelea

DIGRESIUNE CRITICĂ

Teorii diverse

Dar înainte de a merge mai departe întru a demonstra practic, înainte de orice, sensul „mecanicii estetice" la anumite forme *liniare* simple, să-mi fie îngăduită o observație critică.

Empatia este, în general spus, ceea ce ne face inteligibilă viața din formele spațiale despre care vorbim aici. Această empatie este caracterizată în dublu mod sau are aceste două laturi : ea este empatie aperceptivă generală și este, pe de altă parte, empatie naturală, am mai putea spune și empatie empirică. Presupunînd acum că viața sau animația care există pentru noi în linii și în formele spațiale nu se lasă înțeleasă astfel, se naște întrebarea cum s-ar putea obține altminteri o asemenea înțelegere. Să ne gîndim : aici este vorba despre o situație care trebuie explicată ; dar cum se explică ea ?

Ce sens are și la ce poate duce o linie în repaus, în care noi nu putem observa nici cel mai mic lucru privind mișcarea și activitatea, pe care, totuși, o privim ca purtînd o mișcare în sine, adică, de pildă, spunem despre ea că se „întinde" așa sau așa, se „desfășoară", se „curbează", se „ridică" și „coboară" ș.a.m.d. ? Acestei întrebări îi adaug cealaltă întrebare :

Scanned with CamScanner

ce anume aduce în *natură* forţele, tendinţele, activităţile, mişcările, acţiunea şi îndurarea ei, care, pentru noi, există toate aici ? Găsim noi ceva asemănător în percepţia senzorială, vedem sau auzim ceea ce vor să spună aceste cuvinte ? Şi dacă nu, de unde provin toate acestea ?

Pentru explicarea acelei prime situaţii s-a întrebuinţat noţiunea de *imitaţie* lăuntrică. Este vorba despre re-crearea formelor spaţiale. Această noţiune de re-creare lăuntrică este finalmente justificată. Acea activitate empatizată de noi în formele spaţiale, şi prin care noi le aducem pe acestea în posesiunea noastră spirituală, poate fi desemnată, pe bună dreptate, ca una re-creatoare. Dar *cuvîntul „imitaţie“* nu este pe deplin adecvat. Căci ce anume imit eu în contemplarea liniei drepte în repaus ? Există în linie o mişcare care să fie imitată de mine ? Doar dacă aceasta ar fi cumva presupusă. Dar linia în repaus nu se mişcă, ci stă în repaus. Cu toate acestea, pentru mine în linie există mişcare. Dar cum a ajuns ea în linie ? Iar ceea ce găsesc eu de fapt în ea este, spus mai exact, *activitate* motrice. Această activitate este însă ceea ce eu imit ? În acest caz, cum a pătruns chiar o atare *activitate* în linie ? Evident, pentru mine ea există totuşi în linie, dacă eu o imit. Dar dacă ea există pentru mine în aceasta, atunci ea nu mai are nevoie de o activitate imitatoare. Astfel s-a explicat tot ce trebuia explicat.

Dar încercările de explicare pe care le am aici, *în mod special*, în vedere, merg în *altă* direcţie. Mai întîi, eventual, activitatea imitatoare se înlocuieşte prin „activitatea“ *ochilor*, pe care eu o îndeplinesc atunci cînd urmăresc linia cu ochiul, respectiv cu privirea. Aici se adaugă opinia, înrudită, a acelora care, în locul activităţii interne pe care eu o empatizez de fapt în formele frumoase, în locul mişcărilor ochilor, aşază orice *alte* „activităţi“,

Scanned with CamScanner

mișcări, tensiuni din *organele corporale*, pe care noi le resimțim atunci cînd ne consacrăm contemplînd structurilor spațiale.

Conform acelei prime aserțiuni, mișcările ochilor, pe care eu le îndeplinesc în contemplarea formelor spațiale, ar fi ceea ce pentru mine face linia animată și îi conferă semnificația sa estetică ; conform celei de a doua, în schimb, fac acest serviciu prietenesc formelor spațiale alte „activități" corporale.

În ceea ce privește, în primul rînd, mișcările ochilor : pentru ca o linie sau un sistem de linii să devină pentru mine animate nu este, de pildă, neapărat necesar să urmăresc linia cu privirea în detaliu, adică s-o fixez punct cu punct, ci este necesar doar să dobîndesc o *imagine* despre desfășurarea ei în general. Iar asta presupune doar ca eu să urmez linia cu *atenție* sau cu *activitate de percepere* și s-o scot apoi din ambianța ei, ca activitatea de atenție să înceapă și să se întrerupă, să-și păstreze direcția sau să și-o schimbe ș.a.m.d. Iar pentru asta perspectiva *ochiului* senzorial se poate deplasa cruciș și curmeziș, cînd încoace cînd încolo, la un punct sau altul din sistemul de linii, sau chiar poate să se fixeze un moment asupra unui punct din afara acestuia. Și așa nu numai că se poate întîmpla, ci așa se întîmplă *de obicei* în mod empiric. Presupunînd însă că animația din linii ar fi mișcarea ochilor mei, ea ar trebui să fie, în consecință, cînd una, cînd alta. Ea ar fi una sau alta după cum eu m-aș lăsa întîmplător în voia uneia sau a alteia dintre mișcările ochilor.

Mai departe să fim atenți, însă, și la aceasta : presupunînd că eu îmi dau *osteneala* să urmez linia cu privirea și că asta îmi *reușește*, aceasta se petrece nu glisant, ci zvîcnind. Numai o asemenea mișcare zvîcnindă, prin urmare, și nu mișcarea care progresează egal ar putea exista pentru mine, în acest caz fa-

Scanned with CamScanner

vorizat, în linie, dacă mișcările ochilor mei ar fi acelea care fac animată linia.

Dar orice s-ar întîmpla cu forma mișcărilor oculare, în orice caz, eu nu-mi mișc ochii, în perceperea unei linii, doar pentru a-mi mișca *ochii*, ci pentru a *percepe* linia. Adică, *activitatea* pe care eu o exercit este, în orice caz, în natura sa, o *activitate de percepere*, și eu o *resimt* ca atare. Această activitate se realizează, într-adevăr, întîmplător, o dată prin unele, altă dată *prin* alte mișcări oculare. Dar întregul meu *interes* este îndreptat spre obiectul perceput. Așadar nu contează mișcările oculare ; acestea contează atît de puțin încît noi, în viața obișnuită, nu sîntem preocupați să știm ceva despre mișcările ochilor. Noi nu știm nimic despre cum privesc și nici ce căi aleg ei. Și *putem* ști cu atît mai puțin despre asta, cu cît sîntem mai solicitați de obiectul ce se cere perceput.

Dimpotrivă, cu atît mai animată simțim noi activitatea de percepere, cu cît mai mult acesta este cazul. Ceea ce desemnăm ca „interes" față de linie nu este, în cele din urmă, nimic altceva decît vioiciunea sentimentului de *activitate* interioară pe care noi o exercităm în perceperea acesteia.

Toate acestea însă înseamnă : în măsura în care, prin activitatea mișcărilor mele oculare se obține animația liniilor percepute, ea se obține de fapt prin activitatea de percepere.

Dar să mergem mai departe : ce anume au *comun* pe lume, în general, mișcările ochilor noștri cu acel ceva cu care ele sînt identificate ? Linia este animată, iar viața este activitate. Dar mișcările oculare *nu* sînt *în sine* activități, ci trăiri obiective, comparabile, oarecum, cu trăirile pe care le obținem cînd cineva ne mîngîie mîna.

Aici vreau să mă opresc în mod special, pentru ca aserțiunea pe care o desemnez aici ca posibilă să o putem înțelege mai corect,

Scanned with CamScanner

adică să vedem mai precis ceea ce spune sau vrea să spună ea de fapt. Am vorbit în cele precedente despre activitatea mișcării oculare. Am vorbit, desigur, pe lîngă aceasta, și despre mișcările oculare. Prin aceasta, însă, am înțeles mișcările oculare pe care *eu le realizez*, am înțeles mișcările oculare prin care *eu parcurg* o linie ; am înțeles faptul că „eu" îmi „mișc" ochii. Aici vom deosebi însă net două aspecte, anume, pe de o parte, activitatea și, pe de altă parte, „mișcările oculare", acest *proces corporal*, această modificare din mușchii oculari, împreună cu ceea ce s-ar putea asocia aici proceselor periferice, de pildă obiectele care apar simțului meu tactil. Vom diferenția, pe de o parte, realizarea de către mine a mișcărilor oculare și, pe de altă parte, mișcările oculare produse *însele*, „mișcarea de către mine" a ochilor și „mișcarea de sine a ochilor".

Ce se are în vedere însă prin desemnarea mișcărilor oculare drept acel ceva ce face animată pentru mine o linie sau o formă spațială oarecare ? Se are în vedere activitatea, producerea, sau ceea ce se produce ? Se are în vedere „mișcarea mea" sau evenimentul în sine, abstracție făcînd de ceea ce fac eu pentru el sau ce fac eu în timpul lui ?

Sau poate nu se *diferențiază* deloc aceste două aspecte, ci se identifică activitatea, producerea, mișcarea mea, pe de o parte, și mișcările din ochi, evenimentul creat, mișcarea de sine a ochilor sesizată de mine, pe de altă parte ? Se comite oare această *confuzie* ?

Impresia estetică și activitățile corporale

Dar să vorbim acum mai general. Adică să nu mai vorbim în chip special despre „activitatea" mea în mișcarea oculară, ci despre „activitatea corporală", deci despre producerea de către mine *în general* a proceselor corporale.

Scanned with CamScanner

Cu aceasta, nu abandonăm, în general, problema privind activitatea mișcării oculare sau problema privitoare la semnificația ei pentru impresia estetică asupra unui obiect spațial, ci luăm doar activitatea mișcării oculare laolaltă cu alte „activități corporale". Presupunem, prin urmare, în cele ce urmează, că *oricare* activități corporale determină impresia noastră estetică despre obiectele spațiale.

Eu nu iau această *presupunere* din aer. Înainte de orice, se vădește că dacă acea activitate a mișcării oculare este făcută responsabilă de animația liniei contemplate de noi sau de impresia acesteia, pentru ce n-ar trebui făcute, la fel, oricare *alte* „activități corproale" responsabile de asta? Condiția pentru asta este numai ca și alte activități corporale să survină cu prilejul contemplării unei linii.

Cît despre asta, însă, nu este nici o îndoială. De pildă, cînd la o construcție văd ridicîndu-se vertical liniile pînă la o anumită înălțime, eu mă ridic involuntar, mă întind spre în sus. Sau îmi așez, poate, propriile picioare *(Füsse)* mai bine și mai solid pe pămînt atunci cînd văd o coloană care-și așază „baza" *(Fuss)* bine și solid pe sol.

De fapt există unii esteticieni care nu numai că cred că asemenea lucru s-ar întîmpla efectiv, ci care par a crede și că simțămîntul acestor activități corporale ar constitui impresia estetică a atari forme spațiale sau ar contribui, cel puțin, la ea.

În acest caz, există și aici pericolul ca esteticianul să identifice *simțămîntul* acestei *activități* corporale cu *senzațiile proceselor* corporale, de exemplu cu încordările musculare pe care le resimțim ca provenind din această activitate și, prin urmare, să ne asigure că aceste senzații — care sînt desemnate, ce-i drept, în general, ca „senzații organice" — constituie impresia estetică a formelor spațale sau cel

Scanned with CamScanner

puțin aduc o contribuție la aceasta. De fapt, există și *această părere*. Și ea pare chiar foarte răspîndită.

Dar să presupunem mai întîi că activitatea mea corporală, adică activitatea dirijată spre corp, activitatea *producerii* de stări și modificări în mușchi, indiferent dacă ea este a mușchilor oculari sau a oricăror altor mușchi, determină sau co-determină impresia estetică a unei forme spațiale. În acest caz, trebuie spus, înainte de toate, ceea ce urmează : activitatea dirijată spre *mușchii oculari* am recunoscut-o mai sus ca provenind din activitatea de percepere și aflîndu-se în serviciul acesteia. Iar *această* activitate de *percepere a obiectului* vizibil este empatizată. Este indiferent aici dacă ea se revarsă într-o activitate a mișcării oculare.

Aici mai putem adăuga : această activitate de percepere, fie prin *intermediul* mișcărilor oculare, fie fără asta, nu e suficientă, de regulă, spre a explica animația obiectului perceput. Pe lîngă aceasta, există o animație a obiectelor vizibile și, mai ales, a formelor spațiale care este independentă de această activitate de *percepere* pur *senzorială*. Și, în cazul dat, *presupusă* deja de aceasta. Și această activitate de percepere senzorială aduce, desigur, viață în formele spațiale. Este situația „empatiei aperceptive generale". Dar există, cum am repetat mai sus, o empatie care depășește această empatie aperceptivă generală. Am definit-o ca „empatie naturală" sau ca empatie „empirică". Iar aceasta poate, odată ce a luat ființă, să-mi *ordone* activitatea de percepere senzorială. Dacă eu urmăresc cu ochiul, contemplînd, de pildă, așa cum fac în mod firesc, o coloană în direcția *de jos în sus*, și nu invers, eu fac asta fiindcă, datorită unui act al acelei empatii *„empirice"*, coloana *însăși* pare a se *înălța* de la pămînt, fiindcă această direcție îmi apare ca direcția mișcării *proprii* a *coloanei*, fiindcă coloana se întinde de jos

Scanned with CamScanner

spre în sus, pe scurt, fiindcă îmi pare *activă* în această direcție. Aici este, așadar, și activitatea de percepere o *urmare* a unei activități empatizate *de mai înainte* în coloană. În orice caz, însă, *acea* activitate este *presupusă* în activitatea mișcării oculare. Și *aceea* este, acolo unde se întîmplă asta, elementul *empatizat*.

La fel, *presupun* întotdeauna o empatie și în celelalte activități corporale la care mă poate îndemna contemplarea formelor spațiale. Să ne amintim, de pildă, din nou, al doilea dintre exemplele citate mai sus. Este chiar așa : eu pot ajunge la a mă așeza mai solid pe picioare *fiindcă „văd"* o coloană *stînd* solid pe baza *ei* și mă las în voia impresiei acestei situații. Acum este limpede cum activitatea mea corporală *presupune* aici empatia. Că pilonul se comportă așa, că el pare „activ" în acest fel specific omenesc, aceasta presupune o empatie. Situația este absolut aceeași ca atunci cînd aș vedea manifestîndu-se viguros corporal un om viu și aș percepe în mine însumi această activitate. Cum ar putea forma statică și moartă, adică forma spațială încă neînsuflețită prin empatie, să mă aducă la o atare activitate corporală ? Unde ar exista, în acest sens, punctul de începciere sau momentul mediator ? În sine, forma statică nu are însă nici un fel de relație cu activitatea mea *corporală*.

Senzațiile organice și sentimentul activității

Acea activitate *presupusă* la o atare activitate corporală, însă, unii o identifică, s-ar părea, cu *procesele* corporale care *decurg* din cea dintîi. Și așa se face că din eroarea că *activitatea* mea *corporală* ar întemeia sau ar co-întemeia desfătarea estetică, provine altă eroare și mai ciudată, aceea că *survin* senzațiile corporale și, în special, așa-numitele „senzații organice", și nu, de pildă, doar cu ocazia contemplării

Scanned with CamScanner

formelor spațiale ; că asta ar putea să se întîmple, nu se îndoiește nimeni ; dar că acestea ar fi sau ar putea fi elemente sau factori ai obiectului estetic în așa fel încît savurarea obiectului estetic — în cazul nostru, a formei spațiale frumoase — să fie integral sau parțial savurare a acestor „senzații organice", sau, spus mai precis, a ceea ce este perceput în ele — de pildă, plăcerea presiunii musculare numită și *încordare* musculară, pe care noi o simțim atunci cînd mușchii se contractă, sau plăcerea presiunii și a fricțiunii din articulații, pe care le simțim atunci cînd articulațiile se presează una pe alta sau se freacă una de alta — este cu totul discutabil.

De fapt, acea iluzie a senzației organice care, de altfel, este destul de răspîndită, se ordonează într-un întreg sistem de iluzii, de înțeles doar în ipoteza unei atari confuzii.

Acestei confuzii îi dă ajutor, însă, chiar expresia de „activitate corporală". Întrebăm, prin urmare : ce este această așa-numită activitate corporală ? Trebuie să răspundem : activitate corporală este în fond o noțiune perfect absurdă. Ce este aici corporal, nu este activitate ; iar ceea ce este activitate, nu este corporal. Activitate corporală este, astfel, ceva precum un pătrat rotund.

Corporale sînt, în activitatea corporală, *procesele corporale*. Acestea sînt în sine, cum s-a observat deja, procese pe care le resimțim așa cum resimțim și alte evenimente din lumea materială exterioară. Resimțim, de exemplu, menționatele stări specifice, inexplicabile mai detaliat, din mușchi, un fel de presiune pe care noi, cum s-a spus, o definim și — chiar cuvîntul acesta este problematic — drept „tensiune". Resimțim, în afară de această presiune, și fricțiunea din articulații. Resimțim apoi destinderi și contracții ale pielii și altele asemenea. Pe scurt, avem așa-numitele „senzații organice".

Scanned with CamScanner

Ceea ce simțim noi în acestea este atît de puțin o activitate sau are de a face în sine atît de puțin cu activitatea, precum are albastrul pe care îl percepem, cu ochii. Iar succesiunea acestor stări și transformarea lor constantă din una în alta, pe scurt, procesul motrice din corpul nostru, este un proces sau un eveniment ca oricare alt proces sau eveniment din lumea exterioară.

Dar o dată cu aceste procese, mai resimțim — nu întotdeauna, ci atunci cînd procesul ține de ceea ce desemnăm ca „*produs* de noi“ — ceva specific și absolut *incomparabil* cu ele, și anume ceea ce noi numim activitate. Eu resimt un „act“ de năzuință, un impuls, un îndemn, un „acord“, și resimt apoi o progresie năzuitoare și, în sfîrșit, o reușită. Și resimt acest ceva specific și indefinibil pe care îl resimt și în alte cazuri, spre pildă, atunci cînd mă concentrez asupra a ceva și acel ceva îmi vine brusc în minte.

Totuși, cele două trăiri sînt net distincte. Acele conținuturi perceptive corporale sînt, în primul rînd, conținuturi *perceptive* de o *calitate* specifică, în care nu există nimic din chinul sentimentului de activitate. Ele sînt elemente ale lumii exterioare percepute senzorial și absolut diferențiate de „mine“; ele constituie mai cu seamă imaginea mea perceptivă despre *bucata* de lume exterioară pe care o numesc *corpul* „meu“.

Dimpotrivă, activitatea este o determinare a *eului*. Eu mă simt activ așa precum *simt* sau *percep* senzorial partea de lume *corporală* pe care o numesc corpul meu, fixată de acele stări. „Eu“ nu sînt, totuși, unul și același lucru cu corpul simțit „de mine“ și cu stările sale. „Eu“ nu sînt, de exemplu, mușchii „mei“, adică mușchii care îmi aparțin „mie“. Dar la fel cum eu nu sînt mușchii, tot astfel *activitatea* mea nu este vreun *proces* perceput de mine la sau în mușchi. Asemenea procese au, cum s-a spus, un loc în lumea senzorială. Și

Scanned with CamScanner

pe cît de cert este acest fapt, pe atît de cert nu are nici un sens să vorbim despre un loc în care eu *mă* simt, și mai cu seamă despre un loc în care eu mă simt *activ*.

Dar, firește, eu nu mă simt activ numai cu *ocazia* unor procese din corpul meu, ci mai există, în același timp, o relație, ce nu poate fi descrisă mai îndeaproape, între activitatea „corporală" și procesele corporale, relație datorită căreia eu o numesc, tocmai, activitate „corporală". Eu resimt nemijlocit acea „producere" a proceselor din mine sau din activitatea mea, sau acea devenire produsă prin mine. Acestei trăiri îi dăm expresie în mod foarte simplu spunînd : eu mă simt activ „în" procesele corporale. De fapt, această expresie demonstrează pregnant acea relație resimțită nemijlocit între activitatea mea sau activitatea mea asupra corpului și procesele din el.

Această situație este, desigur, de cea mai mare însemnătate : noi ne-am lovit, aici, de punctul în care relația special structurată dintre corpul meu și mine, prin care el devine pentru mine tocmai corpul „*meu*", este resimțită nemijlocit de mine. „Corpul meu" nu înseamnă, în realitate, nimic altceva decît : corpul în care sau în ale cărui *modificări* eu *mă simt* nemijlocit *activ*. „Corpul meu" este lucrul sau bucata din lumea exterioară pe care o resimt nemijlocit ca *domeniu* nemijlocit *al forței* mele, adică al cărui fel de a fi și ale cărui modificări le resimt ca *decurgînd* nemijlocit din activitatea mea și astfel, simultan, îl resimt ca *organ* al activității îndreptate spre cealaltă lume, exterioară, lumea de dincolo de corpul „meu". Întregul sens al acestui „al meu" rezidă în acea relație nemijlocit resimțită între procesele corporale simțite sau percepute senzorial, și eul și activitatea sa.

Tocmai prin aceasta s-a limpezit însă, în același timp, întreaga absurditate a reducerii trăirilor activității și, astfel, a eului resimțit în ele, la perceperea proceselor sau stărilor din

Scanned with CamScanner

corpul „meu“, sau la imaginea „mea“ corporală. Ea este atît de absurdă încît această imagine n-ar fi deloc imaginea corpului meu, dacă eu nu *aș resimți* acest corp ca raportat, în acel mod, la mine și la *activitatea* mea, dacă eu, așadar, nu *m-aș resimți* pe mine și, *diferit* de asta, *eul* și *activitatea* sa.

Dar încă și mai simplu decît în expresia de mai sus recunosc eu, în sfîrșit, acea relație a mea cu corpul și cu procesele din el prin expresia întrebuințată mai înainte : *„eu mișc“* corpul sau o parte sau un membru al acestuia. Prin faptul că eu, aici, deosebesc mișcarea *mea* corporală, de acele mișcări corporale în care corpul meu *se mișcă* fără „colaborarea mea“ sau în care el *este mișcat* prin constrîngere exterioară, mă diferențiez, și din punct de vedere lingvistic, foarte clar, pe mine și „contribuția mea“, adică activitatea mea de mișcare deci, de procesul corporal însuși.

Să observăm însă în mod expres cazurile în care o asemenea simplă „mișcare de sine“ sau mișcare din afară a corpului, prin urmare o mișcare de sine a corpului, se *petrece*, de fapt, fără „colaborarea mea“. În atari cazuri, se despart cel mai lămurit, pentru *experiența* mea nemijlocită, activitatea, pe de o parte, și senzațiile proceselor corporale, mai cu seamă senzațiile organice, pe de altă parte.

Astfel, diferența dintre acestea două devine îndeajuns de lămurită pentru *oricine* vrea să o vadă. Recunosc : ambele trăiri, senzația proceselor corporale și trăirea activității se găsesc în mai sus arătata relație intimă în *cazurile* în care procesele corporale percepute sînt resimțite ca *provenind* „din mine“. Dar procese absolut similare, de exemplu, încordări musculare complet asemănătoare, procese în piele, fricțiuni în articulații și altele asemănătoare, pot la fel de bine să fie chemate la existență și *pe altă cale*, și anume prin efecte mecanice care se petrec din afară asupra unui corp. În acest caz, eu simt aceste *procese* cor-

Scanned with CamScanner

porale, dar lipsește sentimentul *activității*. Aici, așadar, mai cu seamă, procesele corporale se prezintă drept ceea ce sînt în *ele însele*. Asta ar trebui să fie suficient pentru evitarea oricărei confuzii.

Pe de altă parte, însă, poate exista și o *trăire a activității* în timp ce activitatea corporală și, prin aceasta, *procesele* corporale, *lipsesc*. Astfel revin, în definitiv, la observația pe care am făcut-o în prima parte a acestei lucrări. Eu pot, ziceam acolo, să urc un munte *în gînd*, în jocul de șah pe care îl joc pot anticipa mișcare după mișcare, pot întîmpina dificultăți, pînă ce, în sfîrșit, îmi înving adversarul. Pot face primul lucru fără a mișca un picior și pot face al doilea lucru fără a mișca un deget. Aci, însă, sînt activ în *gînd*, dar aceasta nu înseamnă, de pildă, că *activitatea* mea este una pur imaginată, ci numai că ea se realizează într-o *sferă* abstractă. Aici imaginată este, în realitate, *situația* exterioară, imaginate sînt procesele corporale, imaginat este orice dat sensibil care intră în discuție pentru activitatea mea. Activitatea *însăși*, însă, *nu* este imaginată, ci *săvîrșită* efectiv. Eu mă simt, eventual, suportînd activ, adică eu simt năzuința și progresia năzuitoare și zelul acestei progresii și simt atingerea scopului, împlinirea sau reușita, reflecția, voința, hotărîrea în modul cel mai intens. Eu nu-mi imaginez, de pildă, că fac toate acestea, ci le resimt și le fac efectiv.

Firește, această activitate „interioară" nu este cu totul *aceeași* cu cea pe care o resimt sau o săvîrșesc lăuntric atunci cînd urc trupește muntele sau fac cu trupul mișcările de șah, pe scurt cînd sînt și activ *corporal* în același timp. Poate că aș da înapoi dacă ar trebui să urc „realmente" muntele; felurite neplăceri, haine rupte, mîini zgîriate, și altele mai rele m-ar putea face să-mi pierd curajul. Poate mi s-ar slei puterile fizice înaintea atingerii țelului. În fine, s-ar putea ca întreaga

Scanned with CamScanner

mea osteneală să se termine cu o prăbușire mortală. De toate acestea nu am a mă teme cînd urc muntele doar *în gînd*. Dar faptul că eu mă simt *altfel* activ, din asemenea motive, la urcarea mentală a muntelui, mai liber și neîmpiedicat, faptul că aici nu necesit, contra intervențiilor în confortul meu fizic, forța de rezistență care la urcarea „reală" a muntelui ar fi fost necesară — toate acestea nu înseamnă decît că eu mă simt *altfel* activ. Asta nu înseamnă că activitatea mea ar conteni să mai fie *activitate* simțită sau nemijlocit trăită, sau că ea s-ar transforma, prin nu știu ce minune, într-o activitate pur gîndită sau imaginată.

Într-o atare activitate gîndită se presupune însă că eu nu gîndesc situația și ceea ce presupune ea așa cum gîndesc cele 400 pînă la 800 de bilioane de oscilații care, conform aserțiunilor fizicienilor, sînt trebuincioase pentru a realiza o percepție luminoasă, ci trebuie să mă transpun în ea mental, trebuie să mi-o actualizez și, contemplînd, să zăbovesc în ea. Asta însă poate, desigur, să se întîmple în diferite etape. Eventual, eu *văd muntele în fața mea* și văd clar stîncile și steiurile ce se ridică amenințător. În acest caz, voi resimți în mine acea activitate mai deplin decît dacă muntele ar fi doar imaginat. Și, în sfîrșit, îl *văd* eventual pe un *altul* urcînd muntele, sau mi se descrie o ascensiune montană cu toată plasticitatea; și în acest caz nu trebuie să particip la urcarea muntelui decît *lăuntric*. Atunci, însă, eu *particip* lăuntric; și *resimt* simultan riscul și șovăiala și bucuria entuziastă pe care alpinistul le simte în sine. Toate acestea, negreșit, în măsura în care mă transpun în situație și, prin aceasta, în același timp, în persoană. Eu resimt toate acestea, numai că fără activitatea fizică pe care o are de efectuat alpinistul. Dar asta poate avea drept efect ca eu să mă dăruiesc liber activității resimțite *„lăuntric"*.

Scanned with CamScanner

Aici, însă, s-ar putea replica : chiar într-un atare caz, adică atunci cînd particip numai lăuntric la activitatea urcării muntelui, prin urmare, nu urc chiar muntele și, în consecință, nu simt procesele în mușchi, tendoane, articulații, în piele ș.a.m.d. așa cum le simte alpinistul, totuși nici în mine nu sînt complet *suprimate* procesele corporale. Și la mine găsește *ecou* corporal, în asemenea caz, mișcarea sau activitatea interioară. Anumite schimbări se petrec în mușchii brațelor, ai picioarelor, chiar ai spatelui meu, ca și schimbări în mișcările respirației și ale circulației sîngelui, anumite schimbări „vaso-motoare". Aceste procese vor fi simțite sau percepute de mine. Pe scurt, apar diferite „senzații organice".

Aceste procese se *petrec* în mod sigur. Și același lucru e valabil cu privire la toate celelalte cazuri posibile. În sfîrșit, în noi nu se desfășoară nici o situație internă sau activitate de orice tip, fără să survină atari consecințe sau fenomene corporale secundare. Apare realitatea exteriorizării involuntare a mișcărilor ce țin de sentimente. Și trebuie să admitem că nici o mișcare emoțională nu rămîne fără o atare exteriorizare, adică fără atari procese corporale în care ea se răsfrînge.

Și dat fiind că orice savurare estetică *este* o mișcare emoțională, ca și cufundarea contemplatoare în ascensiunea muntelui, la fel și orice savurare estetică va fi însoțită de atari procese corporale perceptibile. Asta se poate exprima, eventual, astfel : nu va exista nici o plăcere estetică fără *senzații organice* însoțitoare. Se pot chiar, într-un caz dat, demonstra și defini aceste procese corporale perceptibile. De fapt, asta s-a încercat, de exemplu, cînd s-au indicat procesele corporale care se desfășoară în noi atunci cînd contemplăm și savurăm anumite forme arhitectonice.

Scanned with CamScanner

Cu toate acestea, faptul că asemenea procese corporale *se declanșează* în noi la contemplarea unor obiecte artistice nu intră deloc în discuție în acest context, ci întrebarea este dacă ele *ca atare au ceva de a face* cu impresia, și mai cu seamă cu impresia mea estetică.

Cum se vede, am ajuns aici la punctul decisiv, la care rog a se medita cu atenție. Unii esteticieni ne asigură că ei găsesc că la plăcerea lor estetică *iau parte* senzațiile organice. Asta este însă o afirmație bizară. Ceea ce au descoperit ei poate fi doar faptul că, ocazional, în contemplarea unui obiect estetic, *au* asemenea senzații organice. Din contră, ei nu pot niciodată descoperi că acestea *participă* la plăcerea estetică. Existența a ceva în timpul savurării estetice și ceea ce condiționează savurarea estetică sînt lucruri care nu trebuie confundate. Desigur, *există* întotdeauna atari senzații, sau mai exact *condițiile* fizice ale acestora, în timp ce noi ne desfătăm estetic. Nimeni nu tăgăduiește adevărul acestei afirmații. Dar nu despre aceasta este vorba aici, ci întrebarea este dacă și cum *acționează* ele și, mai cu seamă, ce *semnificație* au ele pentru *desfătarea estetică*.

Dar este limpede unicul mod în care s-ar putea răspunde acestei din urmă întrebări. Ar trebui *izolate* senzațiile organice, ar trebui supuse contemplării *în sine*, ar trebui izolate de tot ceea ce se găsește în noi întîmplător, *altminteri*, într-o desfătare estetică, și mai ales de acea activitate sau excitație *interioară* care este însoțită de ele. Cu alte cuvinte, senzațiile organice de tipul acelora cărora li se atribuie un efect intensificator din punct de vedere estetic ar trebui produse *mecanic* și ar trebui să se vadă ce sînt ele în stare să producă *acum*.

S-ar putea însă ca acest experiment psihofizic să fie imposibil în cazul dat sau să izbu-

Scanned with CamScanner

tească doar parțial. În acest caz, dacă cineva nu vrea să se mulțumească cu reținerea judecății, rămîne numai experimentul *psihologic* propriu-zis, izolarea în *contemplare*, *analiza* psihologică.

În cadrul anumitor limite pot însă aplica acel experiment psihofizic cu un efort minim. În acest caz, eu descopăr, înainte de orice, că pomenitele senzații organice, dacă nu sînt dureroase sau nu încep să devină dureroase, sînt lucrul cel mai indiferent din lume ; nu numai că nu sînt producătoare de plăcere estetică, dar în general nu sînt accentuate plăcut. Și descopăr asta în măsura în care reușesc să le izolez lăuntric, adică în *contemplare*. Dacă de ele se fixează vreun sentiment de plăcere, eu descopăr necondiționat că în mine se desfășoară ceva absolut diferit de aceste senzații organice, și anume o excitație emoțională, o modalitate a manifestării mele interioare, o ondulație a excitației *sufletești*, ceva care nu se află în nici un mușchi, în nici un tendon, în nici o articulație, ci aparține *eului* aspațial, iar acest ceva doar este însoțit de senzațiile organice sau le însoțește. Și descopăr plăcerea fixată de *acest ceva*. Ea îmi apare drept *coloratura* acestei modalități de a *mă* simți ; dimpotrivă, nu știu nimic despre o plăcere care să se fixeze de senzațiile organice ca *atare*.

Și mi se pare un mecanism minunat că senzațiile organice sînt în sine atît de indiferente. Numai fiindcă este așa pot procesele corporale să succeadă activităților mele *interioare fără* să tulbure, prin *propriul* lor accent sentimental, libertatea acestei activități interioare. Îmi pare un mecanism minunat faptul că senzațiile organice au un accent sentimental propriu, și anume *negativ*, numai atunci cînd organele corporale solicitate sînt supuse pericolului unei prea *puternice* solicitări, atunci cînd, prin urmare, accentul sentimental posedă semnificația unui *semnal de avertizare*.

Scanned with CamScanner

Dar faptul că noi cădem mereu în părerea că senzațiile organice — adică aceste senzații în sine — sînt un lucru plăcut, rezidă întotdeauna în aceea că ele *nu* sînt privite, tocmai, în sine sau pentru sine, ci că, în contemplarea lor, *este absorbită* activitatea sau excitația interioară al cărei reflex corporal sînt ele, fără a se avea conștiința acestui fapt, și că plăcerea care se resimte simultan — în trăirea acelei excitații interioare sau mișcări sentimentale a sufletului, pe scurt, a activității sau a modului de manifestare propriu — ca un colorit al lor este confundată cu o pretinsă plăcere față de procesele corporale. În orice caz, trebuie să se rămînă la faptul că afirmația potrivit căreia procesele corporale sau senzațiile în care eu le observ pe acelea aflate aici în discuție sînt în sine plăcute, trebuie făcută abia cînd cineva este perfect sigur că, într-un caz dat, aceste procese sau aceste senzații organice au fost contemplate *doar* în sine. Altminteri, se neglijează cea mai simplă cerință a metodei științifice.

Dar procesele corporale despre care este vorba aici pot fi în sine oricît de plăcute, tot mai rămîne un pas pînă la afirmația că ele constituie *desfătarea estetică* sau aduc o contribuție la aceasta. Dacă această afirmație trebuie făcută credibilă, ar trebui, evident, să fie îndeplinite și alte cerințe autonome. Ar trebui să se arate mai întîi nu numai că ele sînt pretins plăcute procese corporale, deoarece despre procesele însele nu este vorba deloc aici, ci și că atunci cînd eu privesc obiectul estetic ele sînt obiect al *atenției* mele, și că ele sînt cu atît *mai mult* asta cu cît *mai mult* eu mă dedic contemplînd obiectului estetic, cu atît mai mult cu cît, așadar, resimt plăcerea estetică. Această cerință se sprijină pe un fapt care nu trebuie să fie explicat în mod special. Oricine știe că procesele și stările pot fi prezente în trupul meu și pot fi în sine puternic

Scanned with CamScanner

accentuate sentimental fără ca eu să am efectiv sentimentul plăcerii sau neplăcerii pe care ele în sine sînt apte a-l trezi. E nevoie doar ca atenţia mea să fie abătută de la ele. De pildă, mi-e foame, dar nu dau atenţie acestei stări trupeşti fiindcă altceva, un obiect care se află în afara corpului, de exemplu un obiect sensibil sau o reflecţie ştiinţifică, îmi solicită integral atenţia. Starea corporală se menţine ; eu nu mă satur prin această abatere a atenţiei ; dar nu mai am senzaţia de foame sau această senzaţie de foame intră în „planul al doilea al conştiinţei mele". Iar în măsura în care acesta este cazul, eu nu mai resimt nici neplăcerea trezită de foame. Senzaţia de foame, prin urmare, formează din ce în ce mai puţin un factor din *sentimentul global* pe care eu îl trăiesc. Iar dacă atenţia mea este cu totul abătută de la foame, atunci eu am faţă de obiectul atenţiei mele numai şi numai sentimentul care corespunde naturii acestui *obiect ;* adică foamea, ca factor al sentimentului meu, este pur şi simplu înlăturată. Ea poate foarte bine să existe ca stare trupească, dar, din punct de vedere sufletesc, sau pentru sentimentul meu, ea *nu mai există*.

Prin urmare, cine vrea să atribuie senzaţiilor organice o participare la sentimentul savurării estetice a unui obiect, trebuie să arate că aceste senzaţii *nu* trec în planul doi atunci cînd eu contemplu obiectul estetic, ci, invers, că ele trec o dată cu obiectul estetic în *primul plan* al conştiinţei.

Acesteia i se mai adaugă, însă, şi alte pretenţii. Să ne amintim sensul afirmaţiei împotriva căreia mă ridic aici. În faţa mea, poate la mulţi metri depărtare, se află un obiect sensibil. Acest obiect mă bucură din punct de vedere estetic sau este frumos, fiindcă în corpul meu, într-un loc sau altul din el, se petrece un pretins proces corporal plăcut. Aici, precum se vede, sînt presupuse două lucruri : o dată, că

Scanned with CamScanner

eu disociez, așa-zicînd, plăcerea față de procesul corporal de acesta și o fixez de obiectul estetic, sau că eu pun plăcerea fondată pe procesele din trupul meu pe socoteala acestui obiect care se deosebește foarte limpede de ele. Și se mai presupune, în afară de aceasta, că, cu ocazia acestei migrări, plăcerea senzorială originară se transformă în *bucurie estetică,* care, conform totuși opiniei generale, este ceva complet diferit și de necomparat cu plăcerea senzorială ; sau se presupune o autoiluzionare sau o confuzie mergînd în această dublă direcție. Numai că de aici decurge necesitatea dovedirii că asemenea lucruri bizare se petrec de obicei în noi. Iar aici rezidă o altă sarcină, anume aceea de a face *inteligibilă* această pretinsă situație, adică de a o reduce la o legitate psihologică generală.

Teoria estetică a senzației organice și faptele

Să punem acum, înainte de orice, simpla *întrebare privind faptele,* pomenită prima mai sus. Dacă fac asta, găsesc, în ceea ce mă privește — dar presupun că și alții vor găsi același lucru : cu cît sînt mai cufundat în contemplarea unui obiect frumos, cu atît mai mult sînt excitat lăuntric liber, adică dobîndesc un cu atît mai puternic sentiment al activității interioare, cu atît mai puțin, însă, dau atenție, în același timp, stărilor sau întîmplărilor din organismul meu. De aceea, cele mai frumoase și mai înălțătoare procese pot să se petreacă în brațele sau în picioarele mele, sau în plămînii mei, sau oriunde vor ; cît timp sînt adîncit în contemplarea obiectului frumos, fie el ascensiunea unui munte, sau o linie, sau o clădire, sau o pictură, eu nu știu absolut nimic de acestea. Eu sînt, în acest caz, dedicat cu totul contemplării *obiectului* frumos și, tocmai de aceea, *nu* contemplării proceselor din corpul meu. Accentuez aici în mod expres : eu nu tăgăduiesc procesele

Scanned with CamScanner

din organe și recunosc aici, cu titlu experimental, întreaga capacitate a acestora de a mă face fericit, capacitate pe care senzațiile acestora trebuie s-o aibă fără îndoială pentru adversarii mei. O recunosc aici, oricît de sigur nu știu nimic despre această capacitate, dar știu cu deplină precizie că proceselor le lipsește, în mod absolut, orice asemenea capacitate. Dar această capacitate de a mă încînta se pierde complet atunci cînd privesc un obiect frumos.

Dimpotrivă, nu trebuie să se replice, așa cum, în mod curios, s-a întîmplat, că atunci cînd contemplu obiectul frumos eu *nu dau atenție* nici *activității* mele interioare. Această obiecție este cît se poate de ne-psihologică. Desigur, nu dau atenție acestei activități în vreme ce *o resimt*. Dar dau atenție obiectului estetic, de pildă, unei clădiri. Și, prin faptul că sînt atent la *acesta*, trăiesc, adică *simt* activitatea, și în ea simt plăcerea. Această plăcere nu este plăcere „pentru" sau „față de" activitate în sensul că am simțit-o atunci cînd am *contemplat* această activitate. Desigur, pot, în general, să simt plăcere cu o ocazie sau alta, în *contemplarea* unei activități proprii ; aceasta este întotdeauna, în mod necesar, contemplare retrospectivă. Dar nu despre asta este vorba aici, ci este vorba, prin contrast cu orice atare plăcere *față de* activitatea *contemplată*, și în general față de tot ceea ce contemplu, despre plăcerea pe care o trăiesc sau o simt atunci cînd o activitate *se desfășoară* în mine în prezent, sau, ceea ce înseamnă exact același lucru, atunci cînd *trăiesc* sau *simt* o atare activitate. Este vorba despre plăcerea care există în această activitate sau care este *dată împreună cu ea*, care este o *coloratură* co-trăită a activității resimțite, sau despre plăcerea care e o coloratură a *sentimentului* meu de activitate. În același timp, în acest context, „activitatea" este înțeleasă ca una pe care eu o trăiesc atunci cînd contemplu *obiectul* estetic și pe care, din acest motiv, deși o simt sau o

Scanned with CamScanner

trăiesc ca activitate a *mea*, o simt sau o trăiesc ca legată de obiectul estetic sau ca *găsindu-se în el*. Pe scurt, prin care eu sau în care eu *mă empatizez* în obiect.

Într-un cuvînt, nu are nici un *sens* a pretinde de la activitate sau de la ondularea activității interioare — despre care spun că ea constituie baza sau temeiul plăcerii estetice — ca ea să fie contemplată sau observată. Tocmai asta este deosebirea între plăcerea „pentru" *obiecte* și plăcerea care se fondează pe o activitate interioară prezentă: prima se naște liber atunci cînd eu *contemplu obiectele*, iar cea de a doua atunci cînd *mă trăiesc pe mine însumi*. Plăcerea, în general, nu este o *calitate* a *obiectelor*, ci o *determinare* a *eului*. Eu simt plăcere în mine sau mă simt, atunci cînd simt plăcere, *pe mine* și numai *pe mine* plin de o dispoziție plăcută. Iar dacă această plăcere este întemeiată în obiecte, bineînțeles că o simt atunci cînd mă așez în fața obiectelor sau mi le așez în față și le *contemplu*. Din contră, nu se poate spune că plăcerea care se întemeiază în mine — adică în activitatea mea, care, cu alte cuvinte, este doar o *coloratură* a acestei activități, așadar, este însăși această activitate, numai că văzută dintr-o latură, și anume, a acestei coloraturi — ar fi simțită de mine atunci cînd eu contemplu această activitate, în măsura în care, așadar, mă așez de fapt în fața mea însumi, ci eu o simt atunci cînd *simt* această activitate și pe mine *în* activitate.

De cele ce stau în fața mea, a eului, țin, însă, și procesele corporale a căror certitudine este orice activitate resimțită. Și ele sînt „obiecte" diferite de „mine". Și despre ele este valabil în consecință faptul că plăcerea „față de" ele nu este o certitudine *în* ele, ci eu *mă* simt și aici în dispoziție plăcută sau neplăcută *față de ele*, prin urmare în măsura în care mi le așez în față, le contemplu sau le observ. La fel de sigur, deci, cum *nu* simt plăcerea care se întemeiază în *activitatea* mea *resimțită* nemijlocit

Scanned with CamScanner

atunci cînd le *contemplu*, — o *contradictio in adjecto* —, la fel de sigur pot simți, fără îndoială, „plăcerea" pentru încordările din mușchi, pentru presiunea și fricțiunea din articulații și altele asemănătoare numai atunci cînd contemplu sau *observ* aceste procese.

Prin aceasta s-a spus, însă, *eo ipso*, că plăcerea față de procesele trupești care ar putea să se petreacă în corpul meu cu ocazia contemplării unui obiect estetic nu poate rezida nici un moment în impresia estetică pe care o primesc de la acest *obiect*. Aici e valabilă numai alternativa : eu contemplu obiectul estetic *sau* contemplu procesele din organele corporale. Dar, în contemplarea estetică, eu sînt interesat pe de-a-ntregul de obiectul estetic. În acest caz, eu nu pot, simultan, să contemplu sau „să observ" procesele sau stările mele trupești. Așadar, presupusa plăcere față de ele se pierde pentru contemplarea estetică și desfătarea care rezultă de aici.

Să presupunem, însă, că eu aș avea capacitatea, care depășește orice putință umană, ca, fie în contemplarea unei ascensiuni montane care se petrece sub ochii mei în realitatea sensibilă, fie în contemplarea unui oarecare obiect îmbucurător din punct de vedere estetic, să observ procesele ce se întîmplă în trupul meu și să presupun, în același timp, că acestea ar fi accentuate de plăcere. Atunci întreb : ce oare pe lume ar avea de a face asta cu bucuria mea față de *obiectul* contemplat ? Prin ce minune aș ajunge să consider plăcerea proceselor din trupul meu drept bucurie, și anume bucurie estetică, pe scurt, frumusețe a *obiectului* contemplat ? Corpul meu nu este obiectul respectiv, diferit de corpul meu ; plăcerea proceselor din el nu este, prin urmare, frumusețe a acestui *obiect*.

Spuneam mai înainte că procesele corporale despre care e vorba aici ar fi, după cîte știu eu, tot ceea ce poate fi mai neutru față de

Scanned with CamScanner

plăcere și neplăcere. În același timp, am făcut, totuși, o excepție. Există și procese trupești *neplăcute*. Unele ca atare pot negreșit să se impună în contemplarea unui obiect, în măsura în care posedă intensitate. Dar ce are a face displăcerea acestor procese cu obiectul contemplat și cu aprecierea lui de către mine?

Oricine cunoaște răspunsul la asta. O asemenea atenție față de procesele corporale neplăcute poate avea foarte *mult* de a face cu aprecierea obiectului contemplat. Adică ele mă *smulg* total, poate, din contemplarea lui și, astfel, și din aprecierea lui. În general, ele mă abat de la obiect.

Dar, cu aceasta, s-a spus în același timp că eu nu pun, de pildă, displăcerea proceselor corporale *pe seama* obiectului contemplat, prin urmare nu găsesc obiectul displăcut din cauza acestor procese corporale. Asta ar fi o contradicție în sine însăși. Exact atît cît sînt raportat intern la corpul meu, tot atît *nu* mai sînt raportat la obiectul diferit de el. Iar asta înseamnă, în același timp, că eu raportez sentimentul care se naște în mine — atunci și atîta timp cît sînt raportat la corpul meu și nu la obiect — la *corpul* meu și *nu* la obiect. Dar, spunînd asta, exprim o simplă tautologie.

În orice caz, însă, așa se întîmplă de fapt lucrurile; adică eu știu, în atare caz, să *diferențiez* perfect, de fapt, corpul meu de acel obiect diferit și, în consecință, și displăcerea proceselor din corpul meu, de valoarea sau nonvaloarea acelui obiect diferit. Niciodată nu mi se întîmplă să numesc mai puțin „*frumos*“ un obiect pentru că resimt, cu ocazia contemplării sale, o senzație corporală supărătoare, durere de măsele, frig sau o încordare neplăcută în mușchi.

De pildă, pentru a contempla un tablou sau partea superioară a unei clădiri, trebuie să-mi întind atît de tare gîtul încît resimt o durere perceptibilă. Dacă este așa, am negreșit con-

Scanned with CamScanner

știință despre acest proces din trupul meu. El constrînge, tocmai din cauza displăcerii sale, la luare în seamă. Dar, oricum, eu nu sînt, în atare caz, atît de irațional încît să fac răspunzătoare de aceasta pictura sau clădirea, adică să le numesc, din această cauză, mai puțin frumoase.

Și, în același fel, n-aș fi atît de irațional încît să pun pe seama obiectului frumos, în general, pretinsele și mereu pomenitele, cu toate că nicăieri găsibilele senzații organice *plăcute*, mai cu seamă încordările mușchilor care se petrec, de pildă, în mine la contemplarea unei clădiri — și care, pentru adversarii mei, par a fi o chestiune îndeosebi reconfortantă și îmbucurătoare — și, astfel, să-mi intensific desfătarea estetică ori, în general, să o las determinată de acestea. Nimic de mirare. Savurarea estetică este tocmai savurare *a obiectului* frumos pe care îl privesc, și nu savurare a stărilor trupului meu.

Firește, și acea *activitate* proprie, pe care eu o *simt* în contemplarea obiectului frumos și o *empatizez* în obiectul frumos, face totuși, deși este întru totul activitate a mea, *obiectul* frumos, pentru mine. Și, desigur, s-ar putea întreba : cum poate ceea ce se petrece în mine să aparțină sau să pară a aparține *obiectelor* diferite de mine, deci să le facă frumoase ? Dar aici ne aflăm tocmai în fața situației *empatiei*. Și înțelegem cum este *aceasta* posibilă, respectiv cum *empatizez* eu *activitatea* mea, cum, prin urmare, aceasta poate ține negreșit de *obiectul* frumos. Eul a cărui determinare este activitatea nu există, tocmai, nicăieri în spațiu, și tocmai de aceea eu pot să-l strămut pretutindeni în spațiu, într-o clădire sau într-o linie frumoasă. Și aici eu nu am nevoie, precum tocmai s-a subliniat, să *observ* activitatea acestui eu pentru a o simți, deci pentru a o empatiza, ci o simt tocmai atunci cînd observ *obiectul* frumos *din afara* mea. În schimb,

Scanned with CamScanner

stările din organele mele corporale se află, spațial, în *organele* corporale. Și, în același timp, eu trebuie să privesc, negreșit, organele corporale, atunci cînd acele stări îmi ajung la conștiință și mă afectează. Dar dacă fac *aceasta*, pentru mine *se disociază eo ipso* stările din organul meu, pe de o parte, de ceea ce există în opera de artă și mă încîntă, pe de altă parte.

În fine, se poate spune, firește, că nu așa a fost înțeleasă chestiunea. Acele senzații organice pe care le capăt atunci cînd privesc un tablou agățat mai sus și pînă la urmă îmi scrîntesc gîtul, n-au, desigur, „*absolut nimic a face*“ cu opera de artă. Și de aceea n-ar fi de mirare dacă n-aș pune displăcerea lor pe socoteala operei de artă. Aceste senzații organice ar fi, anume, declanșate de intenția mea de a *contempla* opera de artă, dar nu de opera de artă *însăși*. Și totul depinde numai de senzațiile organice declanșate de opera de artă însăși.

Astfel exprimată situația, ajungem exact la punctul pe care vreau să-l limpezesc de fapt. Diverse procese corporale din mine își datorează existența contemplării operei de artă. Dar ele nu se nasc prin farmec, ci pe temeiul anumitor trăiri interioare. Atari trăiri *interioare* sau modalități de manifestare *interioară* ale mele sînt „declanșate“ în mine, înainte de orice, prin opera de artă — spre pildă, activitatea lăuntrică de concentrare viguroasă și de înălțare mîndră, sau sentimentul acestei activități, prin contemplarea unei coloane care se înalță mîndru. Iar această trăire *interioară* sau această trăire a activității interioare iradiază asupra corpului și aduce anumite schimbări în trup. Pe acestea le *percep*, și anume, dacă le *acord atenție*.

Dar rămîne valabil : este *imposibil* ca eu să știu despre aceste schimbări din trupul meu, din încordările mușchilor, atîta vreme cît pri-

Scanned with CamScanner

vesc *coloana* și sînt cufundat în savurarea frumuseții ei. Este *imposibil* ca, atîta timp cît lucrurile se întîmplă astfel, aceste schimbări corporale să *existe* pentru mine, adică pentru *conștiința* mea, în general. În orice caz, însă, *așa este*. Afirmația opusă ar contrazice orice experiență. Din contră, eu *resimt* acea *activitate lăuntrică*. Eu mă *simt*, de pildă, înlăuntrul meu, adică în întregul meu mod de a mă manifesta și de a mă simți lăuntric, recules, încordat, ridicat lăuntric. În acest caz, tocmai această activitate — și *nu* acele schimbări trupești care se pot demonstra experimental, dar care, în contemplarea estetică nu sînt trăiri conștiente — este ceea ce, pentru mine, dă coloanei semnificația sa estetică.

Ori nu se *știe* nimic despre această activitate, ori se crede, *în pofida* tuturor faptelor, că se poate *identifica* activitatea care umple pe de-a-ntregul conștiința mea cu procesele corporale care nu există deloc pentru conștiința mea? În acest caz, să se pună cel puțin întrebarea cum anume ar trebui să înceapă imaginea vizuală a coloanei să acționeze *nemijlocit* asupra mușchilor mei, cum se poate face inteligibil acest miracol, care depășește toate miracolele „magnetismului animal"?

De fapt, ne putem cruța această osteneală. Acest miracol nu există. Noi știm: dacă *altminteri*, adică în afara contemplării estetice, ne înălțăm involuntar sau mușchii se încordează involuntar, asta rezidă de obicei în faptul că noi sîntem animați de un sentiment de puternică *activitate* interioară. Un astfel de sentiment de activitate *stă*, și în cazul *nostru* de „activitate corporală", *la baza* proceselor trupești. Noi îl avem efectiv; or *fiindcă* îl avem, și din *nici un alt motiv* are loc încordarea mușchilor sau are loc activitatea corporală prin care, cu ocazia contemplării estetice a obiectului frumos, sînt declanșate „senzațiile organice" care intervin aici. Fără

Scanned with CamScanner

acea activitate interioară ar trebui să credem într-un efect magic al imaginii vizuale a coloanei care se înalță.

Dar dacă așa este, *avem* baza desfătării estetice ; acea *activitate* interioară este cea care ne bucură. Puternica tensiune *interioară* — care este la fel de puțin comparabilă cu „încordarea" mușchilor precum focul pasiunii cu focul de cărbuni sau căldura sentimentului cu căldura pe care o măsurăm pe scara Celsius — este cea aducătoare de bucurie. Și această *activitate lăuntrică* face opera de artă frumoasă, fiindcă ea nu este numai activitatea *mea,* ci este empatizată în obiectul frumos, prin urmare este, în același timp, activitatea *sa,* tot așa de sigur cum încordările mușchilor *nu* sînt încordările mușchilor obiectului frumos, de pildă ai clădirii, ci sînt *numai* procese din acest corp al meu, diferit de clădire.

Faptul că se *are în vedere* această *activitate* internă atunci cînd se vorbește despre o participare a încordărilor musculare la plăcerea estetică, că se comite aici această *confuzie,* o confuzie în comparație cu care confuzia dintre focul pasiunii și focul de cărbuni este inofensivă, acest lucru reiese destul de limpede din elogiile aduse încordărilor musculare. Aici este, oarecum, vorba despre senzația că mi s-ar veseli inima, despre „senzație" de „ușurare a inimii"* la vederea unei hale vaste. Iar cel care vorbește despre această „senzație" așază cu nevinovăție această senzație alături de senzația unei încordări musculare. Desigur, la acela care are *sentimentul* pe care îl exprimă prin cuvintele „mi s-a luat o piatră de pe inimă", pot fi stabilite, experimental, anumite mișcări musculare. Dar nimic nu este mai clar decît faptul că sentimentul de „ușurare a inimii** este în sine incomparabil cu vreo senzație din lume, adică este, tocmai, un *sen-*

** În text „*lightheartedness*" (engl).

Scanned with CamScanner

timent; spus mai exact, un sentiment al activității interioare libere, lesnicioase, neîmpiedicate și, de aceea, aducătoare de bucurie, al unei activități precum simt, de pildă, cînd am rezolvat în fine o problemă științifică sau ceva asemănător. Dacă prin „senzațiile organice" care trebuie să facă inteligibilă sau în parte inteligibilă pentru noi desfătarea estetică se au în vedere *atari* „senzații", atunci totul este, firește, în regulă.

Numai că tocmai asemenea „senzații organice" nu sînt *senzații*, prin urmare nici *senzații organice*.

În acest caz, va mai trebui doar adăugat: și *asemenea* „senzații", adică asemenea *sentimente* ale unei *activități* interioare, întemeiază frumusețea unui obiect numai dacă ele sînt „percepute", adică simțite, drept ceva aparținător obiectului frumos. Sau, dacă lăsăm la o parte greșita utilizare a cuvîntului „percepție", cea mai dăunătoare utilizare greșită din psihologie și estetică: și *sentimentele de activitate* fondează frumusețea unui obiect numai dacă ele sînt un factor din obiectul frumos, dacă ele, prin urmare, sînt resimțite drept modalități de manifestare ale acestui obiect, drept ceva legat de el, existent în el, pe scurt, dacă ele sînt *empatizate*.

Dar faptul că încordările musculare nu pot fi resimțite de mine ca încordări ale mușchilor unui obiect, de exemplu ai unei coloane, și că „percepțiile", în general, nu pot fi „empatizate", nici nu mai trebuie menționat în fond.

Prin cele precedente, nu am vrut să lichidez pentru totdeauna prejudecata „senzațiilor organice". Se va spune, ca și pînă acum, că ele există și se va crede că *de aceea* contribuie la savurarea frumuseții obiectului contemplat. Dar dacă se face asta, rog să se pună serios întrebarea dacă, de pildă, cineva se teme că focul discursurilor patriotice ar putea

Scanned with CamScanner

să carbonizeze mesele și acoperișurile, sau, vorbind fără metaforă, dacă prin aceste senzații organice sau aceste senzații ale proceselor corporale nu se are *întotdeauna* în vedere ceva complet diferit, și anume sentimentul activității. Sau dacă se așteaptă cu toată seriozitatea de la senzațiile organice ca atare acea acțiune.

Dacă cineva e sigur de asta, atunci mai exprim cîteva *rugăminți*. Despre senzațiile organice să nu se mai vorbească în expresii generale și abstracte, nimeni să nu-și mai facă atît de *ușor* jocul în acest mod, ci să se desemneze întotdeauna acele *anumite* senzații organice care produc un anumit tip de sentiment al frumuseții, și să se explice în ce măsură ele *sînt capabile* să producă acest *anume alcătuit* sentiment al frumuseții. Căci în lume nu există *abstracțiunea* „senzații organice", și la fel de puțin *abstracțiunea* „sentiment al frumuseții", ci acele senzații sînt diverse, iar acest sentiment este *infinit* diferit.

Odată făcut acest lucru, atunci să se arate mai departe că aceste senzații organice, contemplate doar *în sine*, pot fi obiecte ale unui sentiment de bucurie, de înălțare, de fericire, comparabil cu sentimentul frumuseții. Să se explice apoi cum acela care se consacră contemplării estetice a obiectului frumos, deși atît de absorbit încît nu mai știe nimic despre procesele din organele sale, ar trebui, cu toate acestea, să știe de ele și să simtă efectul lor îmbucurător. În fine, să se facă înțeles cum încep aceste senzații organice aducătoare de fericire să migreze din trupul meu în obiectul frumos, sau cum se face că ele — deși nu aparțin, fără îndoială, obiectului frumos, ci corpului meu, care se poate afla, spațial, foarte departe de obiectul frumos — apar totuși ca părți constitutive ale obiectului frumos, astfel încît efectul lor îmbucurător mi se poate înfățișa mie drept efect îmbucurător *al obiectului* frumos.

Scanned with CamScanner

Toate acestea făcute, și făcute cu succes, să se vorbească mai departe despre senzațiile organice semnificative din punct de vedere estetic. Din contră, dacă nu se poate răspunde la una dintre aceste întrebări, ar înceta, în sfîrșit, și discuțiile despre acești pretinși factori ai desfătării estetice, afară de cazul în care i-am evoca spre a-i supune unei meritate *ironii*.

Scanned with CamScanner

Capitolul al optsprezecelea

DESPRE ESTETICA CELOR MAI SIMPLE FORME LINIARE

Linia dreaptă

Cea mai simplă structură a forțelor mecanice este linia dreaptă. Ea se naște atunci cînd un simplu imbold sau impuls motrice care acționează într-un punct se manifestă nestingherit, urmînd așadar numai propria sa legitate. Cea mai simplă linie dreaptă, din punct de vedere estetic, este cea orizontală. Ea este neutră față de greutate sau de contrastul dintre acțiunea greutății, care împinge spre în jos, și activitatea verticală, care acționează contrar. Din punctul de vedere al spațiului care se întinde vertical, ea este pur și simplu prezentă. Unicul lucru pe care îl face ea, ceea ce, așadar, constituie esența ei estetică, este faptul că ea se întinde în direcție orizontală de la un punct extrem la altul și se limitează la punctele extreme. Dacă se numesc punctele extreme A și B și nici unul dintre aceste puncte nu este privilegiat, dacă linia sfîrșește de pildă *liber* în amîndouă punctele în același mod, atunci ea se întinde la fel de bine de la A spre B, ca și de la B spre A. Mai degrabă, ea nu se desfășoară nici într-o direcție, nici în alta, ci se întinde simultan în orice punct spre amîndouă direcțiile. Această întindere în orice

Scanned with CamScanner

punct se concentrează însă, atunci cînd noi privim linia ca întreg, într-un singur punct. Desigur, acest punct este centrul. Linia orizontală în discuție apare, prin urmare, ca una care se întinde de la centru spre ambele laturi și se limitează la punctele extreme, sau apare concentrîndu-se de la punctele extreme încoace. Prin aceasta, sînt date trei puncte principale, care sînt ușor de recunoscut, în mod expres, ca atare.

În cele dinainte s-a presupus că linia sfîrșește liber la amîndouă capetele. Dacă presupunem, însă, că punctul extrem A este, în același timp, și un punct al unei alte linii, de pildă al uneia verticale, esența liniei noastre se schimbă. Ea devine una care, urmînd impulsul de mișcare ce activează în A și numai în A, se întinde către B, iar în B se limitează sau de acolo se concentrează încoace.

Dacă presupunem, mai departe, că ambele capete A și B ar fi simultan puncte medii ale unor linii drepte *verticale*, atunci apare posibilă dubla modalitate de considerare a lui AB : linia se întinde între cele două linii verticale și le ține despărțite sau, dimpotrivă, le reunește. Ea este trăsătură de unire sau de despărțire. Întrucît, însă, liniile verticale mărginesc suprafața cuprinsă între ele, iar activitatea pe care o delimitează merge spre înăuntru, adică spre elementul delimitat, acea *primă* modalitate de contemplare apare ca fiind cea naturală.

Esența liniei AB se schimbă din nou dacă A și B sînt *capetele* superioare ale liniilor verticale. În acest caz, AB este o parte a perimetrului unei *suprafețe*. Linia delimitează suprafața de sus în jos. În schimb, linia AB va delimita o suprafață de jos în sus dacă A și B coincid cu capetele inferioare ale ambelor linii verticale. Cu aceasta, sînt demonstrate funcțiuni complet noi ale uneia și aceleiași linii orizontale.

Scanned with CamScanner

Să trecem acum de la dreapta orizontală la dreapta verticală. Aceasta este din capul locului fundamental deosebită de cea orizontală. Ea este, înainte de orice, una care se înalță în raport cu greutatea, deci o linie care învinge greutatea ; capătul ei inferior este punctul de pornire a mișcării, cel *superior* este sfîrșitul acesteia, adică punctul de echilibru stabil între greutate și activitatea verticală. Acest capăt inferior este, așadar, un punct-limită, de tip specific, de alt tip decît extremitățile liniei orizontale.

Dacă punctul inițial al liniei verticale este un punct al unei linii orizontale, atunci prima se înalță *de pe* aceasta ca de pe propria sa *bază*. Dacă extremitatea ei *superioară* este un astfel de punct, ea se cufundă de la înălțimea desemnată de linia orizontală. Acum, acest ultim punct nu mai este, de fapt, „punct final", ci inițial, însă punct inițial pentru acțiunea greutății. Aceasta este, acum, cea care produce întinderea liniei, iar echilibrul de la capătul inferior este echilibrul între greutate și coeziunea internă sau *rezistența* internă a liniei.

Dacă linia verticală se desfășoară între una orizontală și alta tot orizontală, apar trei posibilități. O dată : ea se înalță vertical către linia orizontală superioară ; iar asta poate însemna, din nou, două lucruri : ea o poartă pe cea din urmă, sau ea se ridică pur și simplu, iar linia orizontală *planează* deasupra. Astfel, linia orizontală superioară se caracterizează și ea diferit, și anume o dată ca purtată, adică apăsînd sau împovărînd, iar în al doilea rînd planînd, adică menținîndu-se liber în poziția sa de înălțime și reprezentînd în fiecare dintre puncte echilibrul între greutate și mișcarea contrară. A doua posibilitate este : linia verticală se întinde de sus în jos și ține orizontala superioară la o depărtare anumită de cea inferioară. În fine, a treia posibilitate : linia verti-

Scanned with CamScanner

cală se întinde *între* orizontala superioară și cea inferioară sau le ține *despărțite* pe cele două. În acest caz, linia verticală are o funcție asemănătoare cu aceea pe care am văzut-o mai înainte la linia orizontală întinsă între două verticale.

Toate aceste posibilități au, înainte de toate, importanță pentru arhitectură. Coloana, de pildă, susține, sau poartă, ori se ridică liber și astfel menține deasupra, *planînd*, o grindă orizontală. Picioarele de mese *se întind* spre *podea* și mențin tăblia la o anumită distanță de aceasta. Anumite coloane romanice, în fine, sînt încordate *între* sus și jos și *izolează* ceea ce este deasupra de ceea ce este dedesubtul lor. În primul caz, punctul de pornire a activității se află dedesubt, în al doilea — sus, în al treilea caz — la mijloc.

Activitățile în direcție verticală și orizontală se asociază drept componente într-o singură rezultantă — linia oblică. După gradul de oblicitate, apare ca activitate dominantă una sau alta. În același timp, fiecare apare cu atît mai intensă cu cît este mai solicitată.Asta înseamnă, de pildă : una și aceeași linie oblică este, în natura sa, în grad mai mare verticală, dacă se îndreaptă către una orizontală sau pornește de la ea sau se desfășoară între două orizontale. Ea este în măsură mai mare purtătoare a activității orizontale dacă se comportă în asemenea mod față de liniile verticale.

Cele mai simple linii curbe

Liniile drepte despre care a fost vorba aici au fost mereu închipuite ca provenind dintr-un unic impuls motrice. Unul ca atare acționează natural și mai departe în direcția inițială. În linia care rezultă de aici există, prin urmare, tendința evoluției în direcția rectilinie inițială.

Scanned with CamScanner

Să ne imaginăm, însă, într-o linie, acest moment ca înlăturat. În acest caz, din esența liniei nu mai rămîne altceva decît coeziunea internă, care face din ea o linie unică intercorelată în sine. Punctele liniei nu sînt permutabile, în interiorul liniei înseși, unul în raport cu altul, distanța dintre ele este invariabilă. Altminteri, însă, deci mai ales în a doua dimensiune, părțile sau punctele liniei sînt deplasabile unele față de altele. Pe scurt, linia se comportă ca o *înlănțuire* a infinit de mulți membri mobili.

O astfel de linie ar fi stabilă, să zicem, în două puncte A și B, despre care vom presupune, pentru simplificare, că aparțin unei unice linii orizontale abstracte. Altfel, linia ar ceda acțiunii greutății. În acest caz, apare între cele două puncte ferme *linia în lanț*. Această linie oferă, datorită modului natural al nașterii ei, imaginea unui echilibru stabil între greutatea care acționează în fiecare punct al liniei, pe de o parte, și acea coeziune internă a punctelor, pe de altă parte, în ipoteza stabilității celor două puncte A și B. Acestea sînt ferme, adică rezistă la acțiunea greutății prin proprie lor forță de menținere.

Această linie are importanța ornamentală cunoscută de toți. Să presupunem, de pildă, că nouă ne-ar apărea impresia că într-un perete înălțat vertical o presiune care acționează de sus ar fi reținută prin activitatea verticală a peretelui la o anumită înălțime. În același timp, echilibrul celor două nu ne-ar apărea ca unul rigid, existînd o dată pentru totdeauna, ci ca unul animat și apărînd mereu, în continuă schimbare ritmică. În acest caz, o serie de linii în lanț sau de ghirlande care se cufundă de la punctele succesive ale liniei orizontale ce desemnează acea înălțime este simbolul adecvat. Ceea ce ne spune seria, este aceasta : noi vedem acțiunea presiunii oprită întotdeauna în punctele fixe prin activitatea verticală. Punctele ferme sînt, prin urmare, puncte ale echilibrului

Scanned with CamScanner

stabil și sigur între aceste două activități. *Între* aceste puncte, însă, noi vedem acțiunea greutății pătrunzînd pînă jos, dincolo de puncte, în regiunea acelei activități verticale. Totodată, vedem această acțiune a greutății anulată întotdeauna : prima linie în lanț revine din nou, după ce s-a cufundat, la înălțimea ei inițială. După aceasta, începe din nou aceeași mișcare într-o a doua astfel de linie ș.a.m.d. Așadar, acțiunea greutății se manifestă în regiunea activității verticale spre a fi din nou învinsă acolo. Echilibrul celor două forțe este mereu anulat în favoarea greutății, spre a fi apoi, de fiecare dată, restabilit din nou, în curbare lină.

Alături de acest motiv, situăm mai departe unul altfel alcătuit și în care întîlnim un nou principiu de mișcare. Să zicem că există o mișcare cu o anumită direcție, de pildă, aici, o direcție orizontală, dar în linia în care ea se naște ar acționa, în același timp, o mișcare sau o forță mobilă perpendiculară pe aceasta. Această forță mobilă ar trezi, prin faptul că ea acționează tot mai departe, o *rezistență treptat crescîndă*, prin urmare o tendință crescîndă spre o mișcare în direcție contrară. De aici rezultă *linia ondulată*. Aceasta este nemijlocit inteligibilă atunci cînd mișcarea elastică de du-te-vino se petrece între limitele unei suprafețe. Forța de concentrare sau de coeziune a suprafeței, care acționează dinspre limite, apare atunci ca una care reacționează elastic contra mișcării spre limite, adică această forță apare ca una care acționează cu atît mai puternic cu cît este mai solicitată prin mișcarea contrară ce are loc în linie.

Astfel, am obținut două tipuri de linii *curbe*. Amîndouă au în comun faptul că curbarea este pricinuită de o forță care nu ține nemijlocit la curbare, ci o produce datorită acțiunii reciproce cu alte forțe sau activități.

Scanned with CamScanner

Alături de aceasta stă posibilitatea cea mai simplă de a explica o curbură. Aceasta constă în faptul că în linia însăși acționează o *tendință de curbare*. Înțeleg prin aceasta tendința unei linii de a se curba, în orice punct al desfășurării ei, în unghi drept față de direcția în care, în acest punct, este pe cale de a progresa. O asemenea tendință ne este bine cunoscută din noi înșine. O găsim apoi în lumea animală și, în sfîrșit, în lumea plantelor. Nimic de mirare că o găsim și în lumea liniilor.

Dar pentru a crede într-o asemenea tendință e nevoie pur și simplu de a percepe curbura constant progresivă. Dacă, o dată, progresia unei linii este gîndită ca activitate, adică gîndită ca podus al unei forțe care acționează în linie, atunci și o atare curbură trebuie să apară ca produs al unei forțe speciale, care anulează tendința naturală a desfășurării *rectilinii* de la un punct la altul. Iar dacă linia nu este curbată printr-o forță care acționează asupra ei, de pildă, forța greutății, ci se curbează ea însăși, atunci forța care curbează există *în linie*. În același timp, această forță trebuie să fie *aceeași* în linia *unificată* și *identică sieși*, în orice moment al desfășurării acesteia.

Să zicem că există acum, mai întîi, o mișcare simplă îndreptată indiferent cum, care, așa cum e propriu oricărei mișcări, tinde mai departe în direcția pe care ea o are și a căpătat-o cumva. Totodată, să ne închipuim că acestei mișcări nu i-ar acționa împotrivă nici o forță care s-o limiteze. Iar cu această mișcare s-ar asocia apoi o tendință de curbare. În acest caz, apare *circumferința* care revine la nesfîrșit în sine. Aceasta tinde în orice punct să continue în direcția tangentei, dar este menținută de tendința de curbare — pretutindeni existentă, egală sieși, identică în orice punct — în punctul mediu. Să se observe că aici este vorba despre circumferința ca atare, nu despre o *suprafață* delimitată circular.

Scanned with CamScanner

Să ne imaginăm însă mai departe acea linie gîndită rectiliniar, sfîrșind într-un anumit punct, deci o activitate care limitează mișcarea ei progresivă și o anulează treptat. Dacă, aici, linia progresînd spre punctul extrem are într-un punct oarecare „forța animată" = 1, atunci ea are în punctul care se află la mijloc între acest punct și punctul extrem numai forța animată = 1/2. Forța animată a mișcării progresive se află, în general, în orice punct al liniei, în raport invers cu distanța pînă la punctul extrem. Cu cît această forță se micșorează, cu atît mai mare este, în comparație cu ea, tendința de curbare pretutindeni identică. Linia care rezultă în acest mod este *spirala „regulată"*, adică spirala cu interval pretutindeni egal între sinuozități. La extremitate, acțiunea tendinței de curbare este absolută. Extremitatea sau „ochiul" acestei spirale este un punct care se răsucește în sine însuși; simbolul grăitor al ajungerii mișcării la repaus în sine.

Această spirală capătă o formă caracteristic nouă, dacă facem și alte supoziții. Să zicem că spirala ar exista, ar avea forma ei și ar exercita o *rezistență elastică* împotriva oricărei schimbări de formă. Într-o asemenea linie ar acționa apoi, de la punctul ei inițial înspre „ochi" — pe care, în consecință, îl socotim din nou ca punct extrem — o forță opusă tendinței de curbare, țintind la întinderea spiralei. Această forță este învinsă treptat prin rezistența elastică a spiralei. Rezultatul este o spirală întinsă mai mult sau mai puțin la început, ale cărei sinuozități se îngustează întîi mai rapid, apoi tot mai lent, sau, spus mai precis, este o spirală în care distanța dintre sinuozități este inițial una mai mare, apoi către punctul extrem sau „ochi" se îngustează întîi rapid, apoi mai lent, și se apropie din ce

Scanned with CamScanner

în ce mai mult de forma spiralei „regulate", respectiv de forma cu distanță egală între spire.

Această formă de spirală este cea naturală atunci cînd o dreaptă se transformă în spirală și sfîrșește în ea. În acest caz, mișcarea liniei drepte se continuă firesc în spirală și tinde s-o lărgească. Și această mișcare este învinsă succesiv în spirală de tendința de curbare. O asemenea linie nu se frînge, nici nu contenește deoarece mișcarea de întindere slăbește sau este adusă la repaus printr-o forță limitativă nemijlocit opusă ei, ci se anulează ea însăși treptat, datorită acestei activități interne specifice, care există tocmai în tendința de curbare. Linia se comportă ca patinatorul care nu se oprește într-un punct al mișcării sale rectilinii, ci se curbează în spirală și, astfel, face mișcarea „să se desfășoare în ea însăși" spiralat.

Am văzut că mișcarea orizontală din linia orizontală mărginită lateral poate tot atît de bine să fie privită, și este privită chiar mai întîi, firesc, ca una care acționează de la mijlocul liniei spre amîndouă capetele. Acest mod de reprezentare se menține, dacă privim linia dreaptă *orizontală* ca purtătoare a unei *tendințe de curbare*. Dat fiind însă că tendința de curbare este o tendință de deviere, în *progresia* mișcării, întotdeauna în unghi drept față de direcția acestei *progresii*, mișcării care merge simetric de la mijloc spre *ambele extremități* îi corespunde o tendință — care ajunge să se manifeste în progresia acestei duble mișcări — de curbare simetrică. Să ne imaginăm această curbură simetrică petrecîndu-se de la mijlocul unei linii orizontale mărginite în amîndouă părțile. În acest caz, se naște o *spirală dublă*; linia se derulează elicoidal spre amîndouă punctele extreme drept ochi. În același timp, amîndouă spiralele se răsucesc în aceeași parte, în cazul nostru, de pildă, dacă

Scanned with CamScanner

direcția principală a liniei este cea orizontală — conform celor spuse mai sus, ipoteză firească — amîndouă în jos sau amîndouă în sus.

Atîta vreme, însă, cît nu mai facem alte ipoteze, linia care apare astfel este în sine sau teoretic posibilă, dar inutilizabilă ca linie ornamentală. Ambele spirale au distanță egală între sinuozități sau, pe scurt, ele sînt spirale regulate, precum am văzut înainte că se nasc din curbarea liniei delimitate. Dar amîndouă mișcările spirale, care, în cazul nostru, se nasc dinspre ambele capete sau spre amîndouă capetele, trec una în alta, iar punctele finale, care devin „ochiurile" lor, coincid.

Dar să presupunem din nou, ca mai sus, că de la punctul de pornire a mișcării progresive inițial rectiliniu, respectiv, în cazul nostru, din mijlocul liniei, ar țîșni în linie din ambele părți o mișcare de întindere, și că aceasta, respectiv schimbarea de formă care există în întindere, ar găsi iarăși în spirala finită o rezistență elastică. Prin aceasta, amîndouă spiralele sînt deplasate. Spirele lor se lărgesc din nou la început, adică spre mijlocul spiralei duble, pentru ca, de acolo, să se apropie din ce în ce mai mult — și anume în măsura în care mișcarea de întindere este învinsă de acea rezistență elastică — de întinderea existentă inițial, adică independent de mișcarea de întindere, și astfel, în același timp, de forma spiralei „regulate".

Cu aceasta s-a desemnat, în același timp, unica posibilitate în care o asemenea spirală dublă — cu spirale separate de amîndouă părțile — poate să se nască. Asta înseamnă că această dublă spirală este, în mod necesar, *elastică*.

În sfîrșit, există însă și posibilitatea unei a treia forme fundamentale de spirală.

Tendința de întindere pe care am introdus-o mai sus în spirală nu este *nemijlocit* opusă tendinței curbării. Contrastul *nemijlocit* față

Scanned with CamScanner

de o tendință de curbare îl formează, dimpotrivă, în chip evident, tendința de *curbare* în direcția *opusă*. Dacă introducem acest contrast a două tipuri de tendințe de curbare ce își stau nemijlocit împotrivă, se naște o nouă formă de spirală. Mai precis, aici, reprezentarea este aceasta : o linie delimitată AB ar fi înfășurată în jurul unui punct extrem, de pildă în jurul lui A, sau, mai exact, ea s-ar *derula* în jurul lui, de la *acest punct extrem* ca punct ferm de plecare a mișcării. Dar, pe măsură ce această mișcare de derulare progresează, ea trezește treptat, ca reacție elastică, o tendință crescîndă spre curbare opusă. Pe măsură ce aceasta crește în progresia acelei derulări sau curbări, ea o anulează succesiv pe cea din urmă. Linia se *înfășoară*, prin urmare, în jurul lui A în spire mereu mai *ample*, și se îndepărtează astfel treptat din ce în ce mai mult de A și *se întinde* mereu mai mult. Treptat apare un punct în care curbarea primară este complet anulată prin această reacție elastică, sau în care forței ei sau tendinței ei de curbare, căreia îi datorează existența curbarea sau înfășurarea *primară* — în jurul lui A — i se ține echilibru de către tendința secundară sau elastic reactivă a curbării opuse, succesiv trezită și intensificată prin acțiunea ei. Pentru o clipă, linia a devenit aici dreaptă. Totodată, însă, aici am ajuns la un punct de *cotitură*, adică la un punct în care spirala își schimbă direcția, astfel încît în acest punct poate fi trasă o dublă tangentă. În desfășurarea mai departe, tendința „reactivă“ a curbării opuse cîștigă apoi din ce în ce mai mult preponderența, pînă, în sfîrșit, acea forță „primară“ este cu totul învinsă, astfel încît în punctul extrem B tendința curbării opuse poate ajunge la acțiune *pură*. Linia se înfășoară acum elicoidal în jurul lui B, exact așa cum s-a înfășurat la început în jurul lui A, numai că în direcție contrară. Asta înseamnă : mișcarea spiralată

Scanned with CamScanner

în B este o mișcare spre în sus, dacă în A linia se curbează sau se înfășoară în jos, și invers. Din acest motiv din urmă, numim spirala dublă care se naște în atare ipoteză, o „*spirală turnantă*". Și ea este elastică și imaginabilă numai ca elastică ; ea nu este, prin urmare, o spirală „regulată" bilaterală, ci se *apropie* numai către „ochi", către A și B, de forma acesteia.

În cele dinainte am făcut să se formeze această spirală turnantă de la A spre B sau am privit-o din această direcție. Dar tot așa de bine o putem privi, desigur, dinspre punctul extrem B. În acest caz, înfășurarea în jurul lui B apare ca primară, iar înfășurarea în jurul lui A, ca reacție elastică.

În sfîrșit, nimic nu ne împiedică, însă, de a privi linia despre care vorbim aici dinspre *mijlocul* ei. Căci acesta este, și aici, înainte de toate, modul natural de contemplare. În acest caz, linia „se scurge" de la mijloc spre amîndouă capetele și se curbează totodată în aceste două direcții, adică se înfășoară elicoidal în jurul acestor două capete.

În cazul acestui mod de contemplare nu mai trebuie să plecăm, însă, de la linia orizontală, ci trebuie să pornim de la linia *oblică*. De fapt linia oblică este linia care stă la baza spiralei despre care este vorba aici sau aceasta apare firesc din ea.

Să zicem că o linie oblică se cheamă iarăși AB ; mijlocul îl numim M. Despre această linie *oblică* trebuie spus însă, înainte de toate : mișcările care pornesc de la M spre A și de la M spre B nu sînt *similare*. Dacă linia *urcă* de la M spre B, adică se ridică în această direcție peste orizontală, atunci ea coboară de la M spre A sub aceasta. Acestui contrast îi corespunde însă, desigur, un contrast între tendințele de curbare. Tendința de curbare acționează desigur, prin natura ei, împotriva desfășurării rectilinii. Ea acționează, așadar,

Scanned with CamScanner

în aceeași ipoteză a direcției de la M spre B, împotriva progresiei către *în sus*, ea este, cu alte cuvinte, aici, o tendință naturală de curbare spre *în jos*. Dimpotrivă, ea acționează în direcția de la M spre A împotriva continuării spre *în jos*, este așadar, atîta timp cît acționează în această direcție, o tendință a curbării către *în sus*.

Și acum să ne imaginăm aceste două curburi opuse realizate și, în linia altfel curbată și rezistentă elastic la schimbarea acestei curbări, acționînd dinspre M o mișcare care merge *extinzîndu-se* sau, cum spuneam mai înainte, „țîșnind" bilateral. În acest caz, rezultă iarăși forma deja descrisă a spiralei turnante.

Acea „spirală dublă" simetrică menționată mai sus și această spirală turnantă sînt, cum deja s-a spus, elastice prin natura lor. Ele sînt inteligibile numai în această ipoteză. Dar astfel ele nu sînt, în același timp, spirale „regulate". Dar chiar această elasticitate face inteligibil mai departe faptul că amîndouă tipurile de spirală pot să se *apropie* în anumită măsură de forma spiralei regulate, adică spirala cu distanță egală între sinuozități. E nevoie numai de o forță, la ambele spirale elastice, care să acționeze de la ambele capete direct împotriva forței de întindere ce acționează de la mijloc spre amîndouă capetele. În acest caz, spiralele se desfășoară dinspre ambele capete mai strîns sau se înfășoară împreună mai puternic. În același timp, șerpuirile se deplasează una față de alta în așa fel încît intervalele lor se egalizează mai mult sau mai puțin.

Iar aceasta înseamnă : ele se apropie către cele două capete sau se apropie spre cele două „ochiuri" de forma spiralei „regulate", adică de forma cu distanță egală între spire.

De fapt, amîndouă formele de spirală, adică „spirala dublă" și „spirala turnantă", le vedem modificîndu-se în acest fel în întrebuințarea lor practică. Și e de înțeles. În amîndouă

Scanned with CamScanner

formele există, cum s-a spus, o mișcare a tendinței care merge întinzîndu-se de la mijloc spre capete sau „ochiuri". Să ne imaginăm acum o spirală de o formă sau alta inserată într-un context. Această tendință de întindere acționează, într-un asemenea context, în mod firesc, contra unei activități îndreptate spre contrariul întinderii, deci spre restrîngerea spiralei dinspre capete sau spre încolăcirea spiralei, și, astfel, spre egalizarea distanței dintre sinuozități. Spirala capătă sens abia în cadrul unui astfel de context, ca membru animat, adică activ, al acestuia, atunci cînd activitățile sau tendințele de acest fel care acționează în ea intră în acțiune reciprocă cu forțele care acționează în acest context. Spirala dobîndește, în acest context, existența ei sigură sau devine o parte constitutivă solidă a acestuia, abia datorită acestei reacțiuni reciproce și echilibrului în asemenea acțiune al forțelor antagoniste, adică echilibrului între acțiunea primită și propria reacțiune. Iar întregul devine animat și un *întreg* mai sigur în sine abia prin asemenea antagonism și echilibru între membri sau la locurile în care membrii se inserează în întreg și se combină în el. Deci, într-un întreg pretutindeni animat și în sine ferm combinat pot apărea doar spirale elastice de tipul arătat la sfîrșit. Adică, spiralele elastice duble și turnante nu au, în mod necesar, într-un întreg sau ca elemente ale acestuia, forma pe care o arată aceste spirale atunci cînd sînt lăsate pur și simplu în voia lor, ci au acea formă pe care o capătă atunci cînd ni le imaginăm introduse de o forță activă din afară, adică acționînd dinspre capete, o forță care îngustează sau concentrează.

Această formă o arată aproximativ figurile 162 și 163, pe care rog să le comparați cu figurile 160 și 161. Cele din urmă sînt spirale elastice „lăsate în voia lor".

Scanned with CamScanner

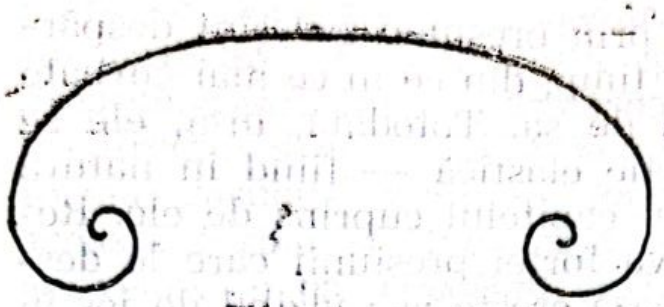

Figura 160

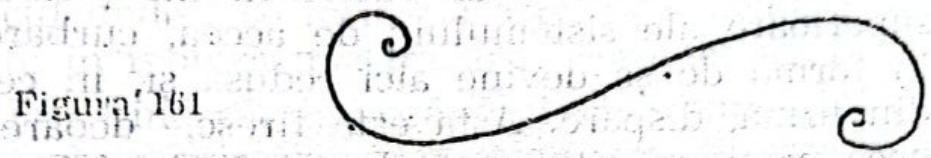

Figura 161

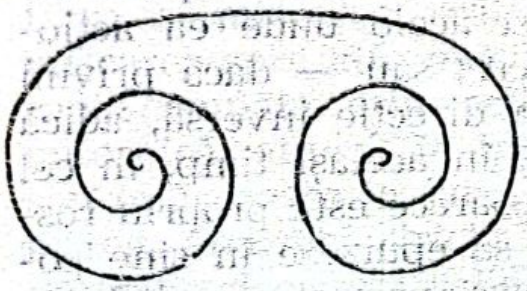

Figura 162

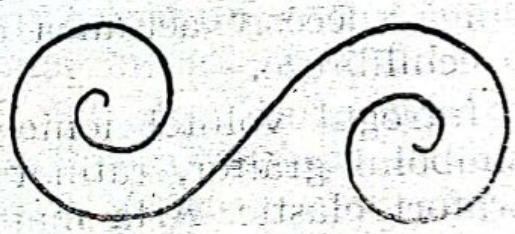

Figura 163

„Volutele" arhitectonice cele mai uzuale

Alte modificări ale *spiralei duble* simetrice rezultă atunci cînd o forță acționează asupra dublei spirale care stă *orizontal* în întregime sau în direcția ei de bază, deci în primul rînd asupra părții medii celei mai întinse a acesteia și perpendicular pe direcția ei, așadar de sus. Spirala capătă, în acest caz, o nouă formă, adică ea devine, *în* partea ei cea mai întinsă, încă mai întinsă sau suferă o curbare spre în jos, în formă de șa.

Pe scurt, aici ne aducem aminte de voluta capitelului coloanelor ionice. Noi vedem aici un *sistem* de spirale duble simetrice solid legate în ochiuri. Aceste spirale sînt însă întinse

Scanned with CamScanner

orizontal de sus prin presiune sau sînt despărțite și, în același timp, din ce în ce mai curbate în jos în formă de șa. Totodată, însă, ele se combină în reacție elastică — fiind în natura lor elastice — cu capitelul cuprins de ele. Rezistența împotriva forței presiunii care le desparte și le curbează crește aici vizibil de jos în sus, adică ea este mai puternică în spiralele superioare ale sistemului ; de aceea, curbarea în formă de șa devine aici redusă și, în cele din urmă, dispare. Asta este firesc, deoarece acea presiune acționează de sus în jos, și este sarcina capitelului aceea de a întîmpina cel mai puternic presiunea acolo unde ea acționează cel mai nemijlocit ; sau — dacă privim situația în discuție din direcție inversă, adică de jos în sus și astfel, în același timp, în cel mai potrivit mod — deoarece este propriu rostului capitelului ca el să epuizeze în sine povara treptat spre în sus, prin urmare să învingă succesiv acțiunea ei spre în jos sau să o echilibreze.

Întregul volutei ionice este, în consecință, simbolul grăitor, rafinat chiar, al unui contrafort elastic. Arta mai tîrzie, mai cu seamă arta romanică, n-a înțeles sensul acestui contrafort elastic în natura sa esențială.

Dar la fel sînt de imaginat și alte modificări ale *spiralei turnante*. Unele de acest fel rezultă mai ales atunci cînd punctul de plecare pentru mișcarea care merge lărgindu-se și întinzîndu-se spre amîndouă capetele nu este instalat în *mijlocul* liniei, care inițial este gîndită ca dreaptă, ci este *apropiat* de un punct *extrem* sau altul. Să zicem că extremitatea în discuție se cheamă B. Astfel, și locul echilibrului între tendințele opuse de curbare este mai apropiat de acest punct extrem B. Desemnăm acest loc ca M_1. Dar acest echilibru este, cum am văzut, unul între forța „primară" de curbare și reacțiunea elastică a liniei. Iar acest echilibru condiționează, în locul unde el se petrece, o formă de spirală întinsă sau apro-

Scanned with CamScanner

piată de linia dreaptă. Așadar, spirala noastră turnantă are în M_1 o formă apropiată de linia dreaptă. Linia nu „se desfășoară", aici, numai în direcție dreaptă, ci o vedem ieșind din forma răsucită printr-o *forță* care învinge această formă și ține piept acelei forțe care activează în ea, *căpătînd* direcție dreaptă sau *existînd* prin asemenea activitate internă. Dar locul unde i se întîmplă asta, prin urmare M_1, este în ipoteza noastră, mai apropiat de B.

Dat fiind că, datorită deplasării punctului de plecare a mișcării progresive spre B, este mai puternic sau mai strict limitată, în același timp, și mișcarea către B, în comparație cu mișcarea spre alte puncte extreme, și este mai rapid anulată prin activitatea limitativă mai puternică, atunci, în ipoteza noastră, curbarea sau înfășurarea în jurul lui B este simultan, în întreg, una mai strictă, mai unitară, mai concentrată, deci mai solidă în sine, iar curbarea sau înfășurarea în jurul punctului extrem opus este, în întreg, una mai întinsă și laxă.

Astfel, în întreg, noi vedem linia noastră, dacă o privim dinspre B, desăvîrșindu-se într-o mișcare concentrată în jurul unui punct de început ferm, anume B, datorită unei activități interne deosebite, și extinzîndu-se viguros, apoi întorcîndu-se în curbare treptată, vedem apoi tensiunea internă relaxîndu-se în spire mai întinse și mai laxe, și, în cele din urmă, vedem mișcarea ajungînd la repaus în extremitatea A a liniei.

Atari modificări ale spiralei turnante întîlnim, înainte de toate, la acele volute care leagă un perete vertical cu unul pe care stau și se ridică grinzi — sau o dală asemănătoare — și desemnează pasajul de la unul la altul.

Dar aici există două posibilități opuse. În primul rînd : grinda orizontală se *întinde* spre în afară, adică ea *„planează"*, de la locul unde este sprijinită, în spațiul gol, sau se menține acolo în poziția sa de înălțime, se menține, deci,

Scanned with CamScanner

împotriva greutății printr-o forță și activitate *proprie extensivă* și care acționează în afară dinspre porțiunea sa care stă rezemată. Putem numi această forță „rezistență la curbare". Dar și aceasta este, pentru contemplarea estetică, o „forță" proprie ; și orice acțiune îndeplinită de ea, pînă și înfăptuirea autoafirmării împotriva unei contraforțe — în cazul nostru, greutatea — este o *activitate* specială.

În schimb, în atare caz, ideea *conflictului* dintre greutatea grinzii și *peretele* care o poartă trece în planul al doilea. Pentru impresia noastră, peretele este relativ *despovărat*.

Toate acestea ne spun însă ce anume unește peretele și grinda : voluta care pleacă de la perete și conduce la grindă în cel mai impunător mod, atunci cînd ea — sau spiralele turnante prin care se înfățișează această volută acolo unde ea se inserează în unghiul dintre perete și grindă, prin urmare, în locul conflictului dintre ele și ilustrează acest *conflict* — se curbează sau se înfășoară în sinuozități mai ample, deci mai laxe, așa-zicînd *jucăușe ;* apoi, pe măsură ce ajunge în regiunea grinzii și se întoarce cu ea orizontal spre exterior, aceste spire laxe se transformă constant într-o mișcare de întindere energică, iar voluta, în această parte întinsă a ei, se alipește de grinda orizontală și o însoțește, și apoi, în fine, ea se concentrează în sine sau se restrînge în spire mai înguste și mai scurte și își găsește în ea însăși punctul sigur de repaus. De fapt, asta este tocmai situația despre care este vorba aici : nu prin simplă împovărare, ci pornind de la activitatea *de întindere* care pleacă de la peretele relativ despovărat ajunge grinda să se afirme *în ea însăși* și să-și capete existența sa liniștită. Răsucirile spiralei turnante sînt aici, natural, la capătul *exterior* al grinzii, nu întoarse spre *grindă*, ci spirala turnantă sau voluta se retrage, aici, în *sine*. Altfel, ar însemna că, în acest loc, grinda *n-ar plana* pur și simplu sau nu s-ar menține prin *sine* însăși, ci că ar avea

Scanned with CamScanner

încă nevoie să fie susținută sau purtată. În schimb, acea parte *mai laxă* a spiralei duble se întoarce vizibil spre grindă, adică aici curbura este una spre în sus. Și nici asta nu este de mirare. Aici are loc, totuși, o reacție împotriva presiunii de sus. Dar tocmai faptul că aici voluta acționează lax sau *jucînd* contra presiunii și apoi abia progresează pînă la întinderea hotărîtoare și la activitatea de întindere viguroasă din aceasta simbolizează în cel mai grăitor mod *întinderea* grinzii de la peretele relativ *despovărat* tocmai prin aceasta, deci planarea, adică menținerea în sine în acea activitate proprie de *întindere* spre exterior.

Încă o caracteristică este de adăugat motivului nostru : are loc, spuneam mai sus, acolo unde spirala turnantă se inserează în locul conflictului dintre grindă și peretele purtător, o reacție împotriva presiunii. Acest fapt înseamnă, mai întîi, că aici se produce o presiune, anume o presiune a grinzii asupra peretelui purtător, dar numai o presiune ușoară, fiindcă ideea de planare a grinzii, cum s-a spus, despovărează peretele, pentru impresia noastră. Dar și această presiune găsește în forma spiralei ceva care „ilustrează" în mod firesc tocmai ceea ce se întîmplă în acest loc, adică ne produce o impresie animată. Iar aceasta se întîmplă în măsura în care spirala este comprimată ușor prin presiune, adică se apropie în întreg, la locul „conflictului", în modul arătat mai sus, de forma spiralei „regulate".

Astfel, noi căpătăm totodată impresia unei *tensiuni*, și anume elastice, mai mult sau mai puțin ușoare în acest loc, impresia unei poveri care, totuși, nu este o povară grea, impresia așezării jucăușe a grinzii pe perete, pe scurt, a acelei așezări care este simultan o *planare* asupra acestuia.

Dimpotrivă, capătul *exterior* al spiralei nu apare, natural, sau apare în mai mică măsură,

Scanned with CamScanner

apropiat de forma spiralei „regulate". Aici *nu* are loc o acțiune reciprocă între presiune și contrapresiune, ci aici, precum s-a spus, spirala se întoarce pur și simplu înapoi *în ea însăși*.

Forma unei atari „volute" o lămurește figura 164.

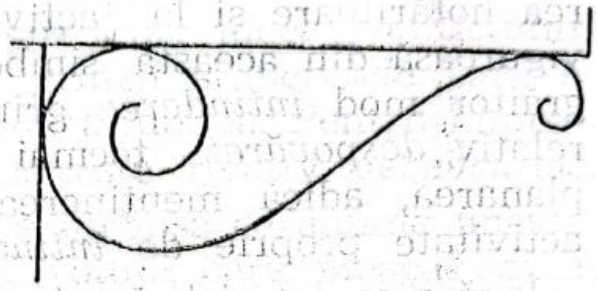

Figura 164

Altă dată, apare ideea inversă : grinda care iese în afară zace și *apasă* peretele acolo unde ea zace efectiv pe el, adică ea face această *impresie* și *trebuie* s-o facă.

Iar mișcarea care există în ideea de povară acționează în perete și acționează în el către în jos ; ea este preluată de el și adusă treptat — și, într-un punct al lui, definitiv — la repaus. Dar *acest* punct este punctul ferm propriu-zis, adică punctul în care are loc mișcarea elicoidală, *îngust* închisă și desăvîrșită *în sine*. Iar de aici provine, în progres constant, activitatea îndreptată contra poverii, deci din nou rectilinie, adică activitatea de întindere. Dar asta se întmplă în *perete*, se întîmplă așadar în direcție *verticală*, mai precis, în direcția de jos în sus.

În schimb, în acest caz, ideea de *întindere* a grinzii dispare. Partea care iese în afară devine pur și simplu, datorită unirii sale cu partea culcată nemijlocit, o *bucată co-purtată* a grinzii care *apasă* în întreg. Ea nu se menține în *planare* prin forță proprie ; ea doar atîrnă nemijlocit de partea sprijinită a grinzii. Menținerea ei în poziția de înălțime este una *pasivă*.

Acum, însă, își găsește locul, în acest caz, forma inversată a spiralei turnante. Adică, spi-

Scanned with CamScanner

rala este acum concentrată în sine la capătul ei inferior, închisă ferm în jurul punctului ei de repaus. De aici crește mișcarea *verticală* care se întinde sau este întinsă. Cu această mișcare, voluta se alipește de *perete* și îl însoțește. Ea se desfășoară, în măsura în care se întinde astfel, în unitate nemijlocită cu peretele. De aici, în sfîrșit, ea se întoarce desigur către grindă și se întoarce, în același timp, spre interior către perete și simbolizează astfel transferarea poverii întregii grinzi asupra peretelui. Dar ea preia aici sarcina ușor, adică în răsuciri laxe, pentru ca s-o *transfere* de aici în punctul inferior, care va *ține* abia propriu-zis *piept* sarcinii. Tocmai asta spune în cel mai lămurit mod, dacă privim această volută în direcția de sus în jos, transferul ce are loc de sus în jos, din răsucirea laxă în întindere, apoi în răsucirea scurtă și îngustă, rapidă și concentrată care-i urmează.

O „volută“ sau spirală turnantă de felul celei descrise *aici* arată figura 165.

Desigur, și aici, spirala — acolo unde se întoarce către grindă, prin urmare, de astă dată, la capătul ei *superior* — se apropie de forma spiralei regulate.

Figura 165

Cum se vede, și voluta „descarcă“ într-un anumit sens, dacă este folosită în locul indicat în al *doilea* rînd. Dar ea face asta în alt sens decît în cazul menționat mai înainte. Adică, ea descarcă, în cazul nostru de-al doilea, nu ca în acel prim caz, peretele în general, ci îl descarcă doar la *capătul* lui superior, adică în punctul de reazem al grinzii. Ea face asta întrucît conduce presiunea proverii, vizibil, în perete spre în jos. Cu aceasta,

Scanned with CamScanner

în același timp, ea face ca sarcina să apară *învinsă treptat*, și anume, prin *perete*. A face ca povara sau presiunea ei să apară pierzîndu-se mai departe în acest mod și, în pierdere, să apară învinsă treptat printr-o reacție elastică progresivă — aceasta este misiunea *acestei* spirale turnante. Misiunea ei este, pot spune și așa, aceea de a reprezenta presiunea sarcinii ca pierzîndu-se în acest mod. Capătul inferior al spiralei este punctul în care se petrece această pierdere. *În acest* sens, acest punct este „punctul fix". El este punctul în care ajunge la repaus mișcarea care există în „presiune" de sus în jos sau, privit din latura opusă, el este punctul static inițial al contramișcării.

În acel prim caz, dimpotrivă, peretele în general este, și anume relativ, descărcat. În locul ideii de apăsare în general a apărut cea de planare.

Dar, în sfîrșit, independent de acest contrast, amîndouă formele au importanța pe care atari forme de ornament o au în general, și anume : de a dizolva simpla existență în mișcare, într-o întîmplare animată, într-o istorie și, prin aceasta, de a ne face să resimțim insistent sensul acestei existențe, adică viața existentă în ea, chiar făcînd abstracție de formele ornamentale. În amîndouă cazurile, această „istorie" este istoria unei mișcări elastice sau a unei mișcări interne mlădioase, animate.

Forma spirală în structurile mai complicate

Mai sus am făcut ca o linie verticală să se încheie într-un loc într-o spirală elastică în sus. O asemenea linie verticală poate însă să fie întoarsă, simultan, spre o latură ; de pildă, un șir de stîlpi de felinar mărginește o stradă pe o latură. În acest caz, este firesc ca și încheierea superioară în formă de spirală să

Scanned with CamScanner

se realizeze tocmai înspre această latură. În sine, însă, linia verticală dreaptă este neutră față de dreapta și stînga. Iar dacă ea apare în această lumină, atunci este firesc ca ea să sfîrșească în același mod spre ambele laturi, ca, deci, și încheierea în formă de spirală să se petreacă spre ambele laturi.

Tocmai prin aceasta linia verticală apare însă ca o unitate a două mișcări verticale, anume, aceea care sfîrșește elicoidal spre una, și aceea care sfîrșește elicoidal spre cealaltă latură. Iar aici apare de la sine, în acest caz, ca o a treia, mișcarea verticală ca *atare* sau ca aceea *în* care cele două se unesc.

Iar această mișcare *verticală* unificatoare poate să sfîrșească autonom într-un *vîrf*. Aceasta ajunge eventual, dat fiind că unifică cele două mișcări și întrucît le poartă în sine, mai întîi să cedeze mersului curbării spre dreapta și, pe de altă parte, spre stînga, apoi să se autonomizeze și apoi abia să ajungă la finalul propriu firesc. Rezultă, în acest caz, o binecunoscută formă de terminație a structurilor rectilinii.

Aici am dobîndit reprezentarea unui *sistem* de mișcări verticale, legate una de alta într-o linie unică, sau a unui sistem de *straturi* ale unei singure *linii* verticale, care poartă în sine tendințe de curbare opuse. Acest sistem poate apoi să se multiplice, sau cea mijlocie dintre cele trei mișcări, prin urmare, aceea care unește în sine mișcările ce se curbează spre dreapta și spre stînga, poate fi privită ca una care închide în sine și unește din nou atari mișcări. În acest caz, mișcarea, după ce o primă dată a emis din sine bilateral o mișcare elicoidală sau a declanșat din ea una ca atare, merge mai departe vertical și emite din sine, în locul situat mai sus, din nou, o astfel de mișcare elicoidală bilaterală ș.a.m.d. În acest fel iau naștere palmeta și structurile înrudite cu ea.

Scanned with CamScanner

În acest caz, ca și în acelea, mai simple, menționate mai înainte, tendințele de curbare spre dreapta și spre stînga se leagă întotdeauna mai întîi de o mișcare unică rectilinie sau se leagă una de alta în așa ceva, pentru ca apoi, de la un punct, să se despartă în sine una de cealaltă. În același timp, ele există și acționează *simultan* și țin echilibrul — dat fiind că sînt egale una cu alta, dar contrar orientate — *în linie*, adică atîta vreme cît nu s-au disociat din unitatea liniei. Dar să presupunem că acest lucru din urmă n-ar avea loc, ci ar predomina, la începutul mișcării generale, una dintre tendințele opuse, de pildă tendința de curbare care acționează spre dreapta. Aceasta devine eficace, înainte de toate, într-o curbură spre dreapta.

Prin aceasta, precum se vede, linia globală este caracterizată ca una elastică. Întrucît tendința de curbare spre dreapta are o existență relativ de sine-stătătoare în linie, dar, pe de altă parte aparține totuși liniei globale, ea trage cu ea, pe măsură ce acționează, linia globală, adică aceasta se curbează în întregime.

Totodată, însă, ca și mai sus, această mișcare curbilinie trezește în măsură crescîndă tendința spre curbare contrară. Astfel, între cele două tendințe de curbare se naște o tensiune care se intensifică treptat. Asta are ca urmare că acea mișcare curbilinie spre dreapta se desface, așa-zicînd, de la un punct din îmbrățișarea contratendinței și astfel, totodată, se disociază de linia unificată. Mișcarea astfel declanșată este supusă aici, la început, în ceea ce privește direcția în care pornește, influenței tendinței de curbare opusă trezită de ea, este deci de tip spiralat, însă nu spirală pură, adică ea nu se petrece conform legii mișcării elicoidale, ci se abate de la aceasta. Treptat, însă, adică pe măsură ce ea învinge succesiv acea influență, trece în mișcare pur elicoidală.

În același timp, după ce acea mișcare elicoidală s-a declanșat, în linia unificată a căpătat

Scanned with CamScanner

preponderență tendința de curbare spre *stînga*. Aceasta duce cu sine, în consecință, la rîndul ei, linia globală, însă trezește concomitent, din nou, tendința de curbare spre dreapta și se disociază în același timp de ea, atunci cînd tensiunea dintre cele două tendințe este destul de intensificată și face să ia ființă o mișcare elicoidală liberă spre stînga, de același fel cu aceea care mai înainte s-a realizat spre dreapta ș.a.m.d. Pe această cale ia naștere motivul ornamental al *ondulației cu cîrcei*. Aceasta nu este nimic altceva decît o linie ondulată cu spirale care se reliefează din ea. Este complet absurd a face să apară din mișcarea ondulatorie care se naște și se desfășoară după propria sa lege internă alte spirale. Chiar acele spirale nu sînt, cum s-a spus, spirale adevărate, ci sînt mișcări în formă de spirală care, în *progresia* desfășurării lor, se *apropie* din ce în ce mai mult de forma spiralei pure.

În cele precedente am „descris estetic" cîteva linii simple în trăsăturile lor de bază, adică m-am ocupat de forțele, tendințele, activitățile, acțiunile și reacțiunile din care ele provin liber sau cu necesitate internă. Sau, ceea ce înseamnă același lucru, am avansat un fragment de „mecanică estetică". De aici rezultă, în cazul de față, ca și pretutindeni, două aspecte deodată. În primul rînd, înțelegerea impresiei estetice a liniilor. Căci această impresie este concentrarea și condensarea sentimentului acestor forțe, activități ș.a.m.d. Iar de aici rezultă, pe de altă parte, în ce condiții este utilizabilă o linie sau alta. Ea este utilizabilă atunci cînd, în locul în care trebuie așezată, ideea unei asemenea forțe, activități ș.a.m.d. are sens în contextul întregului. Formele la care lipsește această premisă sînt vide și, prin aceasta, urîte în locul respectiv, chiar dacă ar fi semnificative și frumoase în sine în alt loc.

Scanned with CamScanner

De la această încercare de mecanică estetică în legătură cu anumite linii dintre cele mai simple, trebuie trecut, într-o examinare asemănătoare, la formele corporale sau tridimensionale mai simple. Nu toate aceste forme, ci formele ce au valoare din punct de vedere estetic sau artistic trebuie să fie descrise estetic aici, după posibilități, înaintea altor forme și, prin aceasta, să fie făcute inteligibile.

Această misiune am anticipat-o, însă, în secțiunea premergătoare, din motivele enunțate acolo. Astfel, pot doar să rog cititorul să-și amintească aici cele aduse în discuție în secțiunea precedentă și să le intercaleze mental aici. Continui, în cele ce urmează, ca și cînd formele corporale sau profilurile dezbătute acolo ar fi contemplate în acest loc.

Scanned with CamScanner

Capitolul al nouăsprezecelea

FORME DE ARCURI ȘI BOLȚI

Generalităţi

O dată cu formele structurilor tridimensionale, „formele maselor", cu care am avut a face în acea secțiune, și cu formele liniare, cu care avem a face în această secțiune, nu am epuizat însă formele de bază ale artelor spațiale. Intervin aici, în primul rînd în arhitectură, formele de arcuri și bolți în sens restrîns, adică în sensul arcurilor care leagă coloane sau pilaștri, și se întind deasupra nișelor de zid, precum și al bolților care acoperă spații.

Totuși, toate aceste forme pot fi subordonate unuia și aceluiași punct de vedere ca și acele „forme de mase". Să zicem, de pildă, că peste doi pilaștri sau două coloane s-ar întinde același arc de legătură în formă de semicerc. Acest arc este însă o cavetă, dacă privim *peretele* — dincolo de pilaștri, precum este în primul rînd firesc — drept acel ceva activ în arc. Acest perete, în acest arc, se retrage în sine însuși omnilateral, și se poartă pe sine însuși, datorită acestei activități interne. Această „cavetă" nu are, firește, aceeași *direcție* precum caveta de care am vorbit mai sus. Adică, ea nu se produce dinspre laturi, ci de jos. Ea este o *ridicare ;* în ea se curbează în sine însăși, spre

Scanned with CamScanner

„interior“ sau omnilateral, o limită ce poate fi gîndită ca rectilinie și inițial *orizontală*, nu inițial verticală.

De altminteri, însă, situația este aceeași. Și rămîne aceeași chiar dacă noi mărginim spre în jos peretele de deasupra pilonilor sau coloanelor nu printr-o simplă *linie de demarcație*, ci printr-o grindă sau un lintou așezat nemijlocit pe piloni și lăsat să se arcuiască în sine însuși, astfel încît acesta să apară, înainte de orice, drept ceva retras în sine însuși. Și nu se schimbă nimic, mai departe, dacă, în gînd, facem să apară în locul liniei de legătură dintre piloni, gîndită mai întîi orizontal, sau în locul lintoului *tavanul* întins plan peste un *spațiu* și dacă presupunem că acesta s-ar retrage în el însuși fie *într-o* direcție, fie *dintr-o* dreaptă abstractă, deci s-ar transforma într-o *boltă cilindrică*, chiar dacă această mișcare se realizează pornind de la liniile abstracte perpendiculare una față de alta, astfel încît tavanul să se retragă în sine *într-o boltă în cruce*. În orice caz, aici se retrage omnilateral în sine ceva delimitat inițial, în principiu, în partea inferioară, orizontal — și anume, se retrage dinspre această delimitare orizontală —, așa cum în „cavetele“ amintite mai sus s-a retras omnilateral în sine o structură în principiul delimitată inițial rectiliniu *vertical*, de la această linie de delimitare verticală sau *laterală*.

Prin faptul că limita inferioară a peretelui de deasupra pilaștrilor, închipuită inițial orizontal rectiliniu, sau prin faptul că „lintoul“ sau tavanul se retrag în sine spre în sus, ele acționează *creînd spațiu* sau eliberînd și lărgind spațiul. Astfel, și ceea ce este delimitat, *spațiul*, apare ca animat sau activ : spațiul se extinde, iese sau „țîșnește“ din sine, așa precum ceea ce îl delimitează revine în sine însuși. Acea *extindere de sine* este, însă, o acțiune tipică pentru *bosaj*.

Scanned with CamScanner

Acum, așadar, arcul sau bolta apar analoge cu bosajul sau apar în lumina unui *bosaj*, așa cum amîndouă, înainte, au apărut în lumina unei „*cavete*".

Cu toate acestea, chiar dacă le privim pe amîndouă în aceeași lumină, situația nu se schimbă. În acest caz, noi privim doar același lucru din altă latură. În general, însă, cum s-a spus deja, acel mod precedent de contemplare este, în primul rînd, cel natural.

Este astfel fiindcă noi, și în interiorul unei clădiri, nu privim ca *element activ* spațiul încintei, ci în primul rînd masele care umplu spațiul. Și noi *trebuie* să facem asta fiindcă ele cheamă la *existență*, abia, spațiul determinat.

Prin urmare, privim și mai departe arcul ca născîndu-se dintr-o activitate omnilateral *retractilă*, ce acționează în limita inferioară a peretelui de deasupra pilaștrilor sau coloanelor, limită inițial rectiliniu orizontală, respectiv în lintoul inițial rectiliniu orizontal sau în plafonul drept. Faptul că aceasta permite *a se naște* arcul înseamnă totodată că această formă *n-ar exista de fapt* fără activitatea retractilă. Tocmai asta vreau să spun atunci cînd vorbesc despre o formă „inițial" rectiliniu orizontală.

Rezistența presupusă față de această activitate „rectractilă" care există în arc sau în boltă provine din forța de menținere existentă în acea formă *inițială*, prin urmare din forța menținerii a „ceea ce este arcuit" în întinderea „inițială" *rectiliniu* orizontală sau, ceea ce înseamnă același lucru: ceea ce exercită această rezistență este naturala *coeziune* a părților arcului sau bolții, sau este *soliditatea* internă a acestora. Noi vedem în forma arcului sau a bolții un *echilibru* de forțe, iar acesta ne apare ca un echilibru între acea activitate „retractilă" și soliditatea internă, ca un echilibru între extinderea realizată prin acea activitate și coeziunea internă sigură a ceea ce se extinde.

Scanned with CamScanner

În cadrul acestui *echilibru*, însă, sau *în contrast* cu activitatea retractilă și extensibilă căreia i se ține echilibrul prin această soliditate internă, această soliditate apare ca o forță *îndreptată contra* acelei activități. Și apare, în mod necesar, ca o forță de menținere în forma *anulată* prin acțiunea acelei activități. Dar aceasta *nu* este încă forma arcuită și dilatată. Este, cu alte cuvinte, forma peretelui delimitat *orizontal* și care limitează orizontal, respectiv a lintoului orizontal sau a tavanului *orizontal*. *Forța* în discuție este, în consecință, o forță de menținere în *această* formă.

Această forță, însă, *este solicitată* printr-o activitate retractilă și abia astfel este *creată* reacția ei. Forța în sine „latentă" devine reactivă, prin urmare contra*tendință* sau contra-*activitate*, cu atît mai puternică cu cît ne imaginăm acționînd mai departe efectul activității retractile.

Și, în același timp, această activitate devine o *contraactivitate* împotriva activității universal *retractile* — adică *acționînd* omnilateral *dinspre* centrul arcului —, deci una *acționînd către* acest punct central; sau ea devine, în contrast cu activitatea „extensivă", o activitate care tinde să *concentreze* arcul în punctul său central sau către acesta.

Diferite forme de arcuri

În ceea ce privește, însă, relația reciprocă dintre activitatea retractilă și contraactivitatea trezită prin ea, apar din nou diferitele posibilități pe care le-am diferențiat mai sus la cavetă și la bosaj, și pe care le-am privit mai îndeaproape la bosaj. Am în vedere posibilitățile a căror realizare produce, una după alta, caveta normală, supranormală și pe cea micșorată.

O cavetă normală reprezintă arcul cu *început vertical*. Aici premisa este aceasta : activi-

Scanned with CamScanner

tatea schimbătoare de formă, adică tocmai activitatea care înalță și lărgește arcul, care, așadar, provoacă acea retragere în sine, activitatea care face să ia naștere *arcul* din forma pe care linia de demarcație inferioară a peretelui care se ridică peste pilaștri sau coloane, a lintoului, a tavanului ar fi avut-o *abstracție făcînd* de ea — și asta este, precum s-a spus, cea orizontal rectilinie —, această activitate trezește, pe măsură ce progresează, o activitate reactivă care îi este *egală,* care, deci, dacă ar fi lăsată în voia ei, ar restabili forma inițială cu aceeași forță animată; iar acea activitate este adusă la repaus, totodată, *numai* prin reacția acestei activități reactive provocate de ea.

În cazul nostru, asta înseamnă: noi avem impresia *echilibrului* deplin între forța animată a activității care face arcul sau bolta să se retragă omnilateral în sine, și forța animată a unei activități care lucrează *nemijlocit* împotriva acesteia în orice punct. Faptul că cea din urmă acționează *nemijlocit* împotriva celei dintîi este necesar atunci cînd ea nu apare independent de activitatea primară, ci este *provocată* de ea și de continuarea ei, atunci cînd ea, așadar, *reacționează* sau — în sensul stabilit mai sus al cuvîntului — este activitate „*elastic reactivă*". Invers, împrejurarea că o activitate *schimbătoare de formă* pare a fi echilibrată de una care acționează *nemijlocit* împotriva ei, prin urmare de o activitate peste tot opus dirijată, o califică pe aceasta din urmă drept elastic reactivă, adică trezită tocmai de prima activitate, sau o califică drept manifestare a unei forțe „solicitate" nemijlocit prin aceea. Dar aceasta este, în cazul nostru, cum s-a spus deja, forța coeziunii interne a ceea ce este arcuit sau boltit sau forța de coeziune a părților sale. Este o forță pur *interioară,* care se deosebește clar de orice forță care acționează spre exte-

Scanned with CamScanner

rior. Această forță se transformă, prin faptul că este solicitată, într-o activitate pozitivă, anume, în nemijlocita contraactivitate împotriva activității prin care ea a fost solicitată. Ea este, prin urmare, o forță de reacție *elastică*. Iar această activitate în care se transformă acea forță, sau această contraactivitate *elastică* o gîndim aici egală activității care a provocat-o.

Aici trebuie observat : noi nu *vedem* această contraactivitate, adică nu o vedem exercitînd o acțiune pozitivă proprie. Dar o vedem atunci cînd vedem activitatea omnilateral retractilă ajungînd la *repaus* sau *oprindu-se* într-un punct anumit. Fiecare activitate merge la nesfîrșit în sine, odată ce a început, în aceeași direcție și cu aceeași forță animată. Dacă vedem că se oprește într-un punct, în acesta există, pentru impresia noastră, o contraactivitate care, împreună cu prima, produce starea de echilibru stabil.

Dar aici se pune întotdeauna întrebarea dacă această contraactivitate este provocată de cea dintîi sau este reactivă, ori dacă ea este o activitate primară. Aici însă o imaginăm drept reactivă și presupunem, în același timp, că această activitate reactivă este egală aceleia care a provocat-o.

În această ipoteză, însă, arcul, respectiv bolta, trebuie să înceapă vertical. Arcul trebuie, deci, în cazul în care este decupat din cerc, să aibă formă de semicerc. Din ideea că, în arc, pretutindeni — prin urmare, și la începutul lui —, ar acționa împotriva activității retractile o activitate egală nemijlocit opusă, rezultă, în mod necesar, ideea acestui început vertical. Trebuie doar să observăm că, în acest *punct*, activitatea omnilateral retractilă apare ca una care acționează *orizontal* spre „*înăuntru*“, adică dinspre centrul arcului. În acest caz, nemijlocit opusă acestei activități este una care acționează orizontal spre *exterior*. Și nu-

Scanned with CamScanner

mai din echilibrul acestor activități poate să rezulte mișcarea *verticală* sau începutul vertical al mișcării.

Dimpotrivă, în arcul *întins* orizontal, adică acela care reprezintă un *segment* mai mic al unui cerc, pare a acționa o mișcare orizontal extensivă, care, tocmai ca mișcare orizontal extensivă, nu acționează *nemijlocit* contra mișcării omnilateral retractile, deci nu poate apărea ca una provocată de aceasta, ci ca una ce se naște dintr-un implus *primar* sau dintr-un grad de „rigiditate" naturală. Pe scurt, un atare arc apare ca unul „sever", în sensul mai devreme folosit al cuvîntului „severitate".

În sfîrșit, în „arcul în potcoavă" există un moment de *„moliciune"*. Aici, arcul sau ceea ce a fost modificat prin curbare în această formă pare mai întîi relativ cedînd *neputincios* activității omnilateral retractile, pentru ca abia printr-o rezistență pasivă sau de inerție să comande oprirea acțiunii sau continuarea acelei activități. De fapt, în acest arc există un caracter de pasivitate și de menținere pasivă. Există așa ceva aici la fel ca și în forma de cupolă aparținînd aceluiași stil, adică cupola care la început nu urcă în unghi drept, ci țîșnește lateral.

Esențialitatea arcului în formă de semicerc și a bolții corespunzătoare, sau, spus mai general, esențialitatea arcului sau a bolții cu început vertical poate fi, însă, în anumite cazuri, și *este*, în aceste cazuri, *înainte de orice*, descrisă estetic în *alt* mod decît mai sus. Nu întotdeauna, dar uneori arcul pare a începe cu necesitate vertical, fiindcă în el activitatea verticală a acelui ceva pe care se așază arcul pare a *continua* în arc. Cum s-a spus, acesta nu este cazul în general, de exemplu nu la arcurile romanice, care sînt purtate de coloane cu *capitelul în cub*. Căci, aici, capitelurile coloanelor sînt *„picioarele"* arcurilor, respectiv ale bolții, adică ele sînt punctele pe care arcurile, respectiv bolta, *sînt aplicate* pe

Scanned with CamScanner

fusurile de coloane. În alte cazuri, din contră, activitatea verticală pare că se închide așazicînd trecînd de la coloană sau pilon prin capitel în arc sau într-o boltă, și astfel pare că le *ridică*. Începutul vertical apare aici chemat nemijlocit la existență prin această activitate verticală care trece dincolo de capitel. Pe măsură ce această activitate verticală ajunge în regiunea menținerii și a extinderii orizontale, ea trezește reacția forțelor care acționează aici și, în alternanța dintre ea și această reacție, ia naștere linia arcuită.

Astfel se întîmplă lucrurile de fapt sau pot, respectiv trebuie, să pară că se întîmplă astfel, în cazurile despre care a fost vorba aici, dacă punem linia arcuită în *relație* cu o atare activitate verticală care îi premerge ; dacă noi, mai general spus, o situăm în contextul *întregului* căruia ea îi aparține în cazurile pe care le am aici în vedere. În acest caz, forțele care acționează în ea apar *motivate* în acest fel. Mai cu seamă începutul vertical al arcului devine astfel *inteligibil* dintr-o „preistorie". Mișcarea verticală existentă la începutul arcului nu mai are nevoie aici, s-ar părea, să se *nască*, întrucît ea a fost deja *dată* înaintea arcului. Subiectiv exprimat, ea nu mai trebuie să ne devină propriu-zis „inteligibilă", deoarece ea a fost *presupusă* de noi deja, ca existentă dinainte.

Dar asta nu împiedică, totuși, ca noi să contemplăm arcul în general, și în special începutul său vertical, și *în el însuși*, ca noi să ne întrebăm ce este *în acest loc* această mișcare verticală sau activitate care acționează la începutul arcului. „În acest loc" ea nu mai este o simplă mișcare verticală, ci o mișcare verticală care a intrat în jocul forțelor *orizontale*. Prin urmare, ea apare ca stînd în relație cu acestea. Și astfel ea devine ceea ce este orice mișcare *verticală* care are loc în spațiul cu trei dimensiuni, adică o mișcare care *poartă în sine* ca premisă echilibrul forțelor orizontale.

Scanned with CamScanner

Acest echilibru este, însă, la locul de începere a arcului, echilibrul dintre o forță îndreptată spre „în afară", adică spre *punctul central* al arcului, și o forță care împinge *de aici*. Prin faptul că forța verticală acționează *ridicînd*, ea acționează contra menținerii liniei de demarcație inferioare a peretelui sau contra menținerii lintoului sau a tavanului în întinderea lor *orizontală* naturală ; astfel, ea apare în sine însăși, în același timp, ca o forță care acționează *orizontal* către *înăuntru*, adică *dinspre* punctul central al arcului. Pe de altă parte, acțiunea forței de întindere sau a forței de menținere a „ridicatului" în întinderea orizontală contra căreia se îndreaptă forța verticală și pe care ea o învinge în acea activitate „ridicătoare", pare o contraactivitate provocată de această mișcare *spre înăuntru*. Iar prin faptul că noi nu vedem una și aceeași activitate ridicătoare ridicînd pur și simplu, ci producînd *arcul*, deci o vedem acționînd *„retractil" peste tot* în arc, acea activitate apare — dat fiind că arcul se *depărtează* de *punctul* său *central* în toate părțile sale sau *omnilateral* — ca o activitate *omnilateral retractilă* ; astfel, reacția care-i ține echilibru apare ca o contraactivitate *provocată* de ea și care tinde din *toate laturile spre* punctul central al arcului. Și, prin urmare, în special mișcarea verticală de la *începutul* arcului apare ca născîndu-se în echilibru cu activitatea *omnilateral retractilă* și cu forța de reacție solicitată de ea contra tocmai acestei activități retractile sau cu contraactivitatea provocată de ea și care acționează *universal dinlăuntru* spre *în afară*. Într-un cuvînt, ea își datorează existența forțelor sau jocului forțelor care se manifestă în caveta normală, și este, la rîndul său, contrariul acelui joc de forțe care face să apară *bosajul* normal. Tocmai acea activitate verticală care vine din pilastru sau coloană se *transformă*, în arc, prin urmare pentru impre-

Scanned with CamScanner

sia noastră, în cea omnilateral retractilă ; iar contraactivitatea cu care ea intră în relație reciprocă *devine*, tocmai prin aceasta, pentru noi, *contraactivitatea* provocată de ea și care acționează omnilateral împotriva ei.

Pe scurt, ideea ieșirii arcului din activitatea verticală „care se năpustește" în el nu stă într-un contrast efectiv cu acea descriere a esenței sale interioare, care ne apare în primul rînd naturală. Contrastul este numai un contrast între *punctele de plecare* ale contemplării. Dimpotrivă, ceea ce *oferă* contemplarea este exact același lucru în amîndouă cazurile. Punctul de plecare al contemplării unuia și aceluiași joc de forțe însă poate fi dublu, dacă acest joc de forțe aparține unui context mai larg : putem porni de la structura însăși sau de la context. În funcție de asta, unul și același lucru apare în *lumină* diferită, fără ca, totuși, să devină pentru noi altceva.

Este același lucru — astfel putem sintetiza cele spuse mai sus — dacă eu pun activitatea verticală care acționează în arcul ce începe pe vertical în locul său de început în relație cu altă activitate verticală deja existentă și o privesc drept continuare a acesteia, sau dacă spun că această activitate verticală rezultă din echilibrul între o activitate omnilateral retractilă, care acționează orizontal în acest loc, și contraactivitatea provocată de ea și care tinde spre în afară, adică spre punctul central al arcului. Activitatea verticală deja existentă devine, tocmai, în arc una care închide în sine acest echilibru. Spus invers, activitatea verticală poate părea împinsă din afară, mai exact de jos, în arc, numai fiindcă se găsește în arc un echilibru ce face cu putință începutul vertical al arcului.

Dar la fel privesc una și aceeași situație, numai că din altă latură, dacă spun că *cupola* așezată pe tambur în direcție verticală s-ar distinge prin faptul că activitatea verticală a

Scanned with CamScanner

tamburului ar fi împinsă nemijlocit în cupolă și s-ar întinde vertical la început, așadar, mai cu seamă, ar împiedica și devierea ei către exterior, în timp ce cupola deviată către exterior la începutul ei *stă* sau *este așezată* autonom pe tambur, și dacă altă dată spun că în acea cupolă care începe vertical există un *echilibru* între tendința de extindere și cea de concentrare care-i face cu putință ridicarea pe verticală. În sfîrșit, sînt numai modalități diferite de contemplare dacă noi o dată, precum în acest context, privim cupola ca tavan care se retrage omnilateral în sine, iar altă dată, precum am făcut-o în contextul precedent, o punem pe aceași linie cu formele simple de recipient, de bosaj sau de cavetă ale unei baze de coloane, cu formele de capitel și altele asemenea.

Arcul în mîner de coș

Să privim însă acum arcul nostru din altă latură. Arcul decupat din *cerc* evidențiază aici, la fel ca și bosajul sau caveta în formă de cerc, o tensiune și rigiditate pretutindeni egale.

Forța care extinde arcul, îl extinde în direcție dublă : ea îl lărgește orizontal și îl ridică. În această privință, rigiditatea și tensiunea pretutindeni egale înseamnă că arcul se lasă dilatat către toate părțile dinspre punctul central al său cu aceeași ușurință, respectiv, că el opune activității îndreptate spre lărgirea omnilateral egală peste tot o aceeași rezistență.

Dar acum putem presupune că această rezistență se apropie *într-o* direcție de o graniță absolută și, ca urmare, crește o dată cu progresia lărgirii, întîi mai încet, apoi tot mai repede ; sau putem prelua în ideea acelei universal egale activități această idee a unei granițe absolute pentru posibilitatea lărgirii într-o direcție. Dar această direcție nu poate fi

Scanned with CamScanner

decît cea verticală. Motivul rezidă în faptul că, în ultimă instanță, numai *greutatea* poate apărea ca punînd o asemenea graniță absoluță. Dar aceasta acționează în direcție verticală.

Dar pe măsură ce arcului în întinderea sa spre în sus, sau pe măsură ce mișcării „ridicătoare" existente în el i se stabilește o anumită graniță, profilul arcului dobîndește forma care caracterizează caveta în formă de mîner de coș, respectiv bosajul în formă de mîner de coș. Cu alte cuvinte, am ajuns la ceea ce înțelegem de obicei cînd vorbim pe scurt despre un „arc în mîner de coș". Dimpotrivă, apare arcul în formă de cerc și, în cazul „normalității", de semicerc, dacă nu facem o atare supoziție, ci lăsăm totul pe seama omnilateral egalei tensiuni sau mobilități.

Precum, însă, peste tot, și aici impresia noastră asupra formei spațiale corespunde condițiilor de apariție a ei. Această „impresie" nu este nimic altceva decît trăirea interioară a condițiilor de apariție, adică a forțelor și activităților care dau formei existența. Așa resimțim noi, și în contemplarea arcului în mîner de coș, rezistența mai deosebită împotriva componentei verticale a forței care extinde arcul, prin urmare contra forței care ține la „ridicarea" acestuia.

Această rezistență o putem defini însă, în general, în primul rînd ca pe un tip special de soliditate. Dar prin aceasta se înțelege o soliditate a masei care se *ridică* în arc, deci o soliditate care pune o graniță naturală aglomerării sau comprimării părților masei spre *în sus*. Una ca atare, însă, apare motivată în mod firesc prin *greutatea* internă a *masei*, prin tendința ei naturală spre sol sau spre lărgirea spre sol, prin „gravitația" naturală a pămîntului. Aici accentul trebuie pus pe faptul că această greutate este o greutate *internă* proprie, și nu, de pildă, greutatea pe care o exercită de sus masa care în arc se retrage în

Scanned with CamScanner

sine, prin urmare nu greutatea unei *poveri* ridicate de ea. Unei asemenea poveri îi e propriu că ea poate fi ridicată tot mai sus. Așadar ea nu exercită, în progresia ridicării, o rezistență crescîndă și, în cele din urmă, infinită. Din contră, greutatea internă proprie sau „inerția" masei poate apărea, firește, în asemenea lumină. Și forța care ridică este una *proprie* masei. Masa se ridică în sine *însăși* sau se retrage în ea însăși către în sus. Iar aici poate apărea un punct în care „gravitația pămîntului" interzice *tocmai acestei mase* o ridicare *mai departe,* în care forța care ridică se echilibrează cu pornirea acestei greutăți proprii. Poate fi atins un punct de tensiune *internă* statică între aceste două forțe sau tendințe care se opun în masa *însăși.* Trebuie înțeles : aici nu este vorba despre o *acțiune* ținută în șah prin *reacțiune,* ci despre o *forță* ținută în șah printr-o *contraforță ;* nu despre, putem spune și așa, o *„voință"* — și voință este, în definitiv, orice „forță" — împiedicată în *manifestarea* sa printr-un *obstacol* din afară, ci despre o voință *legată lăuntric* și ținută în frîu de o contra*voință.*

Forma în mîner de coș conferă arcului, prin urmare, soliditatea sau tensiunea internă particulare, această particulară siguranță a *menținerii* pe temeiul greutății interne a masei ridicate. Dimpotrivă, arcul în formă de cerc, în comparație cu arcul în mîner de coș, apare lipsit de atare tensiune, prin urmare, ușor, liber lăuntric, relativ jucăuș în spațiul de sub el, pasager sau *planînd.* Nimic altceva decît *coeziunea* internă naturală, pretutindeni egală a masei este cea care ține aici echilibrul activității retractile sau extensive și garantează posibilitatea de păstrare a formei.

Cu aceasta, s-a spus însă, în același timp, că oriunde impresia acelei solidități interne particulare a arcului și bolții, adică menținerea lor sigură datorită propriei greutăți, este esențială sau rezidă în general în caracterul clă-

Scanned with CamScanner

dirii — și asta înseamnă : oriunde masa și propria ei greutate au o importanță pozitivă, adică acolo unde această greutate apare cointeresată în capacitatea de existență a întregului arhitectonic în general — este firească structurarea arcului sau a bolții mai mult sau mai puțin în formă de mîner de coș.

Ca urmare, acolo unde este îndeplinită această condiție, arcul și bolta au de obicei o configurație în formă de mîner de coș. Arcurile în semicerc ale construcției romanice, de pildă, nu sînt de obicei arcuri în semicerc adevărate, ci „*supraînălțate*". Dar acestea sînt de fapt, cum s-a mai spus, *arcuri în mîner de coș*.

Acestea sînt, mai exact spus, aplatizate în partea de sus, adică arcuri *eliptice* modificate în mîner de coș. Ceea ce le distinge, înainte de toate, este *întinderea* eliptică : un arc, imaginabil inițial ca semicerc, a *devenit* o jumătate de elipsă printr-o mișcare de întindere acționînd vertical în *întreaga masă* căreia îi aparține arcul. Dar împotriva acestei mișcări verticale acționează acea rezistență, existentă în masa ce tinde să se ridice mai departe, și îndreptată împotriva comprimării mai departe a părților în direcție verticală, sau acționează împotrivă propria sa greutate internă. Prin aceasta, jumătatea de elipsă este apăsată în jos în părțile ei superioare și, în același timp, această parte superioară este separată orizontal ; pe scurt, arcul este aplatizat. Astfel ia naștere un arc care *se apropie* de forma care se naște atunci cînd la capătul unui arc în semicerc se adaugă un segment drept. Invers spus, arcul supraînălțat astfel apărut are sens doar ca apropiere de jumătatea de elipsă aplatizată în partea de sus, și, în consecință, devenită în formă de mîner de coș. Adică el are sens ca expresie, pe de o parte, a unei forțe care acționează în întregul construcției și de jos în sus, revărsîndu-se în el, „supraînălțîndu-l", adică întinzîndu-se eliptic, și, pe de

Scanned with CamScanner

altă parte, a sigurei purtări de sine sau a întemeierii ferme în sine prin propria greutate.

O menţiune specială în acest context merită cupola care începe vertical. În ea nu se înalţă un perete sau linia sa inferioară de demarcaţie, respectiv un lintou, ci limita superioară a unui spaţiu extins tridimensional sau tavanul se înalţă peste acest spaţiu şi se retrage în sine omnilateral. Şi această cupolă poate însă avea — şi, de regulă, are — formă eliptică, mai precis spus, semieliptică. Şi este *natural* să aibă, dacă mişcarea ce se înalţă sau se întinde vertical dinspre tambur se revarsă înăuntrul ei.

Şi aşa trebuie să se întîmple, dacă cupola apare drept ceea ce ea trebuie să apară de regulă, anume ca o continuare a tamburului, ca încheiere a sa naturală, şi nu ca o *calotă* ce i se aplică de sus.

Dacă presupunem însă că îi urmează cupolei, încoronînd-o, o lanternă, atunci, cînd mai mult, cînd mai puţin, acea mişcare nu pare să se reverse numai în cupolă, ci, prin ea, în *lanternă*, spre *a se pierde* abia în această.

Această revărsare prin cupolă a unei mişcări verticale este cea care îi dă cupolei forma eliptică verticală naturală şi, în cele din urmă, singura care i-o poate da.

Pe cît de sigur este însă că, în această ipoteză, cupola este un membru al mişcării verticale unificate care trece prin ea, la fel de sigur ea are însă o existenţă de sine-stătătoare. Ea este acea structură ce se menţine sigur datorită soliditătii interne proprii. Dar faptul că ea se poartă pe sine însăşi include *eo ipso* ideea *greutăţii* proprii. Menţinerea sigură în sine a acesteia este, în acest caz, menţinerea în tensiunea dintre propria greutate şi lărgirea şi ridicarea ei. Iar această idee trimite la forma arcului în mîner de coş.

Dar aceste două puncte de vedere hotărîtoare se opun sau se află într-o relaţie antagonică. Ele au însă, fiecare, dreptul ei. Sin-

Scanned with CamScanner

gura întrebare care se pune în cazul dat este din ce punct de vedere trebuie privită în mai mare *măsură* cupola. Asta vrea să însemne: cu cît cupola apare mai mult ca menținîndu-se sigur în sine și, prin urmare, ca un lucru independent, închis în sine, cu atît mai mult este ea aplatizată spre în sus în formă de arc în mîner de coș, și astfel, pentru impresia noastră, poartă în sine acea tensiune care o face să apară drept menținîndu-se în sine în acest mod. Asta nu împiedică însă ca ea să fie cuprinsă în acea mișcare verticală care provine de la tambur și să fie preluată în aceasta, ca ea, în consecință, să se întindă eliptic. Dar forma eliptică se transformă, din pur eliptică, în una mai mult sau mai puțin — elipitic — în mîner de coș.

În schimb, forma cupolei se apropie de cea *pur* eliptică în măsura în care capătă supremație ideea *opusă*, adică ideea mișcării verticale ce se revarsă din ea în lanternă. Cu cît mai mult se întîmplă aceasta, cu atît mai mult, *eo ipso*, cupola nu mai apare drept ceva întemeiat în sine, sigur închis în sine, purtîndu-se pe sine sau drept un lucru „preocupat" doar de sine.

Asta are, desigur, importanța sa și pentru lanternă. Dacă mișcarea din cupolă, adică mai ales la capătul ei superior, este încheiată, sau dacă cupola este ceva fundat în sine însuși și încheiat, atunci mișcarea din lanternă este o mișcare *nouă*. Adică, lanterna nu continuă mișcarea din cupolă, ci ea „stă" *pe* cupolă, este așezată pe aceasta ca pe locul ei sigur; atunci cînd cupola devine independentă, devine și *ea* independentă. Pe de altă parte, o atare așezare și „stare" a lanternei pretinde o cupolă fundată în sine și menținîndu-se sigur. Aici trebuie însă observat întotdeauna *modul cum* „stă" cupola. Mai sus ne-am imaginat stabilitatea ca cerînd un solid *reazem inferior*. Acesteia i se opune așezarea ușoară, „planată", care n-are nevoie de un astfel de

Scanned with CamScanner

reazem inferior ferm. Asemenea planare, însă, condiționează din nou o ridicare de sine *liberă* a cupolei, prin urmare o apropiere de forma eliptică.

Invers, lanterna trebuie să apară ca legată de cupolă, adică preluînd în sine mișcarea ei verticală, continuînd-o și ducînd-o la sfîrșit, pe scurt, trebuie să apară drept *capătul* superior al *cupolei*, în măsura în care ea apare, conform propriei sale structuri, nu ca planînd ușor, ci drept un lucru în el însuși puternic; totuși, cupola se extinde eliptic și la capătul ei superior, deci *nu* poate apărea ca un lucru stabil în sine, sigur și care se menține. Cum se vede, aici sînt indicate nesfîrșit de multe posibilități de formă a cupolei și a relațiilor ei cu lanterna.

Formei în mîner de coș i s-a opus, la bosaj și la cavetă, forma în ansă. Asta nu intră însă în discuție în acest context. De ce, s-a spus, în fond, încă mai sus: greutatea este o forță care acționează vertical. Iar în arhitectură și tectonică — artele pe care le-am avut în vedere în mod special aici — nu există nici o forță acționînd orizontal care să-i stea alături și să poată condiționa, în mod analog, forma arcului, a bolții și a cupolei.

Asta înseamnă mai cu seamă că lipsesc *condițiile* pentru arcul în formă de ansă, care să delimiteze spre în sus o nișă în zid, la fel ca și pentru bolta în formă de ansă. Forma în discuție rezultă din rezistența solidității la curbare față de o forță care tinde să comprime structura întinsă într-o direcție, tocmai în acea direcție. Asta înseamnă, în cazul nostru, că arcul ar putea căpăta forma în ansă numai dacă dinspre laturi ar acționa în direcție orizontală, asupra unei grinzi inițial orizontale sau asupra unui tavan care se întinde orizontal, o forță care să tindă să comprime în sine orizontal acest arc sau acest tavan și care să opună un grad de soliditate la curbare devierii grinzii sau tavanului către în sus. Dar o

Scanned with CamScanner

asemenea forță care să comprime orizontal dinspre exterior este, în arhitectură, o idee absurdă. Clădirea nu este supusă unei presiuni *orizontale* care să acționeze asupra celor două laturi, la fel de sigur cum părți ale acesteia pot fi supuse unei presiuni *verticale* acționînd *de sus* și, în același timp, uneia acționînd de sus și *de jos*, la fel de sigur, de pildă, cum baza unei coloane poate fi supusă unei presiuni care acționează din amîndouă laturile în direcție *verticală*, și anume presiunii care provine din coloană și contrapresiunii pămîntului.

Arcul ogival

În sfîrșit, unui domeniu cu totul nou îi aparține arcul ogival și, în consecință, și cupola ogivală. În arcul ogival nu se înalță, precum în arcul semicircular sau în arcul în mîner de coș, un tavan. Construcția în arc gotic nu cunoaște, în general, un asemenea tavan, ci linia curbă este aici, pretutindeni, precum s-a spus mai devreme, o continuare a mișcării concentrate și care tinde în sus a montantului fascicolului de pilaștri. Dar, în același timp, această mișcare verticală tinde să iasă din concentrarea proprie ei în pilaștri. Ea năvălește înapoi în masa care, în structurile verticale separate spațial, s-a contractat în direcție orizontală și, astfel, totodată s-a divizat. Tocmai din această contractare orizontală rezultă, în același timp, activitatea verticală a acesteia. Împotriva acestei contractări însă și, astfel, în același timp, împotriva activității verticale, acționează naturala contractare înapoi, în mase din care s-au diferențiat elementele orizontale. Rezultă de aici o disociere a elementelor verticale, o despicare a acestora în „brîie și nervuri“ în formă de arc de cerc. Acestea au rămas în formă de arc de cerc și nu devin, de pildă, mai ales în formă de mî-

Scanned with CamScanner

ner de coș, fiindcă aici lipsește motivul transformării acelei forme în aceasta, adică ideea greutății care ar trebui să producă rezistența. În locul acestei idei a apărut aici ideea pretutindeni egalei contractări înapoi în masa inițială sau ideea slăbirii proporționale a activității verticale și totodată orizontal concentrante *prin* acea contractare înapoi în masă. Contractarea înapoi se transformă în *reîntoarcere* efectivă la punctul unde părțile în care s-a disociat mișcarea verticală în cadrul elementelor verticale se eliberează de comprimarea la care au fost supuse în acele elemente și, în consecință, sînt lăsate în voia lor, precum este cazul, de exemplu, deasupra capitelului fascicolului de pilaștri. Aceste părți ale mișcării verticale aspiră apoi tot spre în sus, deoarece ele sînt tocmai părți ale unei mișcări *verticale*. În același timp, însă, ele se prăbușesc, deoarece nu mai sînt legate una de alta, prin urmare tendința întoarcerii în masă nu mai este împiedicată în eficacitatea ei, de la acel punct, concomitent cu *această* tendință. De aici rezultă linia arcuită circular. În una ca atare, părțile mișcării verticale se disociază. Iar liniile circulare continuă, natural, *în formă de cerc* pînă ce se întîlnesc din diferite laturi.

Nici această întîlnire, însă, nu este — cum de asemenea s-a remarcat ocazional în contextul precedent — o *ciocnire* și o *acțiune* antagonică, ci este completa învingere a acelei forțe care dezmembrează întregul în elemente verticale, prin urmare învingerea concentrării orizontale și a activității verticale care izvorăște din ea și care ar face, din masa în sine nedisociată, diferitele elemente verticale, prin acea contractare înapoi în masă. Punctul de întîlnire, așadar vîrful arcului ogival, este recuperarea echilibrului pretutindeni egal de stabil care există inițial în masă, a existenței pur și simplu statice. Lucrurile se petrec astfel atît cu arcul ogival în perete, cît și cu bolta ogivală.

Scanned with CamScanner

SECȚIUNEA A CINCEA
OPERA DE ARTĂ TEHNICĂ

Capitolul al douăzecilea
ESENȚA GENERALĂ A OPEREI DE ARTĂ TEHNICE

Materialul în opera de artă tehnică și plastică

Prin opere de artă tehnică eu înțeleg produsele artelor „tehnice" sau ale meșteșugurilor, prin urmare ale artelor profesionale sau industriale. Adică, înțeleg prin acestea lucruri precum construcțiile, mobilierul, grilajele, vasele, covoarele artistice ș.a.m.d.

Dar ce este opera de artă tehnică? Ce este ea, mai ales în contrast cu opere artelor plastice? Ea servește, se spune, unui scop practic. De fapt: în case se poate locui, în vase se păstrează lichidele, cu un covor se poate proteja podeaua sau se poate face mersul mai lesnicios ș.a.m.d. Dar asta nu oprește cu nimic ca o pictură, de pildă pe pînză, să devină perete de protecție, eventual să fie folosită ca paravan și altele asemenea. Nimic nu împiedică, să zicem, ca o statuie care reprezintă un om cu brațele întinse să fie întrebuințată drept cuier, la fel ca un cuier confecționat de un meșteșugar.

Se poate replica, aici, că acest lucru este, firește, posibil, dar că prin aceasta s-ar abuza de opera de artă ținînd de artele plastice sau, pe scurt, de opera de artă plastică. Din contră, opera de artă tehnică ar fi *destinată* întrebuințării practice.

Scanned with CamScanner

Cu toate acestea, nici ultima observație nu se potrivește *în general*. O farfurie ar putea fi astfel atîrnată, o glastră, astfel amplasată încît întrebuințarea practică, și chiar ideea acesteia, să fie exclusă. Să ne gîndim la o fîntînă artistică. Eventual, se poate scoate din ea apă pentru băut, gătit și curățenie. Sau, eventual, nu se poate, existînd, de pildă, o interdicție polițienească în acest sens. Și se poate, de asemenea, ca o fîntînă artistică, în întreaga ei *structură*, să fie destinată doar, la fel de bine, contemplării ca operă de artă plastică. Ea poate da apă, dar nu pentru scopuri practice. Ea ne arată doar un *joc* de apă. Iar acest joc de apă, inclusiv imaginea plastică ce poate participa la aceasta, trebuie să provoace, pur și simplu, bucuria privitorului ; el face asta exact în sensul în care o face o operă de artă care reproduce. În sfîrșit, o fîntînă artistică s-ar putea transforma treptat într-o operă de artă care să nu mai merite numele de fîntînă. Ar trebui doar să fie înlăturată relația cu apa. Ceea ce ar rămîne ar fi un monument, o podoabă artistică a unei piețe. Prin aceasta, totuși, opera de artă tehnică nu se transformă în operă de artă plastică, ci rămîne operă de artă tehnică. Ar putea fi desemnată acum în mod special drept operă de artă arhitectonică.

Să observăm ce am obținut pînă aici. Am văzut : nu contravine naturii operei de artă tehnice ca ea să fie transformată pentru utilitate practică. În schimb, asta contravine absolut operei de artă plastice. Aici pare a rezida distincția netă între opera de artă plastică și cea tehnică. Pe de altă parte, am văzut, totuși : pentru *genul* de opere de artă pe care le numim „tehnice", numai în general este esențial ca ele să poată servi utilizării practice. În cazuri singulare, însă, nu este deloc esențial pentru atare operă de artă ca acesta să fie cazul. Ea poate, de asemenea, în întreaga sa natură, să fie destinată pur și simplu contem-

Scanned with CamScanner

plării. Asta pare însă o contradicție. Dar această contradicție se rezolvă dacă înțelegem *mai general* „acea servire unei utilizări practice". Opera de artă tehnică servește acestui scop datorită *masei sale materiale.* Aceasta înseamnă că „servirea" este o *funcție* materială a acestei mase, de pildă, a lemnului, pietrei, fierului prelucrate și modelate într-un mod anumit.

Această *funcționare materială* a masei materiale a operei de artă este însă de fapt *general* caracteristică pentru opera de artă tehnică. Și acel „a putea servi" *utilizării* practice intră în considerare pentru caracteristica operei de artă tehnice numai ca o asemenea *funcție materială* a *masei* materiale. Subliniez aici îndeosebi observația funcție *„materială".* Această observație este necesară pentru că și în opera de artă plastică masa materială are o funcție. Dar aici ea este, tocmai, numai o funcție *abstractă,* aceea de purtător sensibil al lumii *abstracte* relegate în aspectul sensibil al operei de artă.

Acea funcționare materială a masei materiale a operei de artă tehnice *nu trebuie* însă să se prezinte ca o aservire *utilității practice.* Firește, ea va consta întotdeauna într-o *„servire".* Dar *acea* servire nu este unica posibilă. Dimpotrivă, ei îi precede totdeauna, în mod necesar, o altă servire. Mai înainte ca opera de artă tehnică să poată servi unui scop practic, ea trebuie să aibă *capacitatea de existență materială.* Și aceasta este împrumutată, însă, operei de artă, de către masa materială. Și aici, ea funcționează *„material". Cu aceasta,* se desemnează serviciul pe care masa materială a operei de artă îl realizează întotdeauna pentru aceasta.

Dar astfel nu pare de fapt statuat nici un contrast între opera de artă plastică și cea tehnică. Și în statuia de bronz, se poate spune, masa materială, bronzul, conferă capacitate

Scanned with CamScanner

de existență materială operei de artă. El îi conferă soliditate. Dacă statuia reprezintă un om, atunci masa care redă picioarele omului poartă acea parte a masei în care sînt reproduse trunchiul și capul omului, așa cum, la o masă-obiect de mobilier, picioarele poartă părțile superioare ale mesei.

Dar aici se lămurește, în același timp, și diferența. La statuie, spun eu, masa care *reproduce* picioarele unui om poartă masa care *redă* părțile superioare ale omului. La masa-obiect, din contră, picioarele *mesei* poartă părțile superioare ale acesteia. Și acolo, așadar, este purtată o parte superioară de către picioare ; dar aceste *picioare* care poartă sînt numai o *reproducere* a picioarelor reale ; și, de asemenea, ceea ce poartă ele este doar reprodus în opera de artă plastică, prin urmare doar *abstract* existent.

În consecință, în portretul în bronz are loc, înainte de toate, o *dublă* purtare, una reală și una doar abstractă sau reprezentată : părțile inferioare ale *masei* materiale le poartă *realmente* pe cele superioare ; picioarele *reprezentate* nu poartă trunchiul și capul reprezentate realmente, ci doar în lumea *abstractă* a reprezentării.

Dar aici am ajuns chiar la punctul decisiv : numai *ultima* purtare ține în acest caz, adică la statuie, de *sensul* operei de artă, sau ține de ceea ce constituie *conținutul* acesteia. Din contră, la masa-obiect, funcția *materială* pe care o exercită picioarele mesei față de trunchiul acesteia formează negreșit o parte esențială a sensului și a conținutului operei de artă.

Situația este, prin urmare, aceasta : de fapt are loc în amîndouă cazurile o funcție materială a masei materiale ; în amîndouă cazurile masa materială *îndeplinește* față de opera de artă serviciul de a-i asigura capacitatea de existență materială. Dar la opera de artă

Scanned with CamScanner

tehnică această performanță materială ține de conținut, spre a cărui înțelegere tinteşte contemplarea estetică ; la opera de artă plastică, în schimb, contemplarea estetică nu vizează asemenea performanțe materiale ale masei, ci în locul acestora apar funcțiile *reprezentate.*

Prin aceasta s-a spus abia, propriu-zis, la ce se referă contrastul dintre opera de artă tehnică și opera de artă plastică. Întrebarea decisivă este : la ce *tinteşte,* într-un caz și în celălalt, *contemplarea* estetică ? Sau : ce constituie acolo și aici *conținutul* operei de artă ? Răspunsul la această întrebare este : contemplarea estetică tinteşte, în amîndouă cazurile, la *funcțiuni* sau *performanțe ;* în amîndouă cazurile *conținutul* operei de artă poate fi, de fapt, desemnat ca un context de funcțiuni. Dar în opera de artă *tehnică* acestea sînt *îndeplinite* de *masa* materială ; în schimb, în opera de artă plastică sînt îndeplinite de reproducerea funcțiilor *reprezentate.*

Aici, însă, mai trebuie respinsă o neînțelegere care ar putea fi asociată cuvîntului „funcție". Acel ceva la care tinteşte contemplarea estetică, în *amîndouă* cazurile, trebuie definit mai precis ca *viață.* În ambele cazuri, acest ceva *nu* există realmente, sau pentru simțuri și rațiune, ci este *empatizat.* Țelul contemplării estetice, așadar, în nici unul dintre aceste două cazuri, nu sînt performanțele materiale sau funcțiunile materialului, așa cum se înfățișează ele *simțurilor* sau cum există ele pentru *rațiune,* pe scurt, ca performanțe pur *fizice,* reale, ci acest țel este întotdeauna ceea ce este *viață empatizată* în lumea sensibilă sau în lumea fizică. Dar acel ceva *în care* această viață este empatizată se definește diferit, tocmai, în cele două cazuri. Pe de o parte, în opera de artă tehnică, empatizatului și vieții sesizate în contemplarea estetică le aparține viața pe care noi o empatizăm în *masa materială* ; pe de altă parte,

Scanned with CamScanner

acea viață este exclusiv viața care, ca atare, este total străină masei și este empatizată de noi în *formele transpuse* în masă.

Desigur, structura materialului nu este lipsită de semnificație nici pentru arta plastică. Astfel, pentru *statuia* în bronz, de pildă, nu este indiferent că ce este din *bronz*. Ea ar fi alta dacă ar fi fost executată în lemn sau piatră. Dar noi am văzut ce vrea să însemne asta. Exprim acest lucru încă o dată pe scurt astfel : faptul că un material este mai adecvat unei reprezentări, iar alt material altei reprezentări a laturilor sau elementelor vieții umane, ne-o arată măsura în care avem noi *cunoștință* despre acest fapt din *perceperea* nemijlocită, sau ne-o arată contemplarea noastră estetică într-o anumită *direcție*, și anume în direcția acelei vieți pentru care materialul este mijlocul firesc de reprezentare. Prin acesta, opera de artă devine alta din punct de vedere al conținutului, și asta condiționează faptul că ea este alta și în forma ei ; și anume, astfel alcătuită încît ține la actualizarea tocmai a acelui conținut, adică a acelei vieți spre care sîntem orientați de material.

Dar, cu aceasta, este din nou desemnat doar *contrastul* dintre opera de artă tehnică și opera de artă plastică. La cea din urmă, materialul nu dă numai prin structura sa o anumită *direcție* contemplării estetice, ci materialul, mai corect spus, viața sa *pătrunde* în însuși obiectul contemplării estetice.

Astfel se determină mai exact și noțiunea acelei „serviri" sau sensul propoziției că ține de natura operei de artă tehnice faptul că în ea masa materială ar servi capacității de existență a întregului. Prin cea din urmă nu se înțelege capacitatea de existență fizică, ci capacitatea de existență pentru impresia noastră estetică. Pentru aceasta, însă, opera de artă tehnică *există* numai dacă este *animată*. Ea este „capabilă de existență" atunci cînd este

Scanned with CamScanner

un organism, adică un context vital desăvîrșit, care se menține în existență sigură prin echilibrul *forțelor* sale. La această capacitate de existență, însă, masa nu poate contribui decît datorită celor implicate în ea, adică forțelor, activităților și posibilităților de activitate empatizate în ea, pe scurt, datorită *vieții* empatizate în masă.

Teoria „formei lucrării" și a „formei artistice"

Dar noi nu empatizăm această viață în mod arbitrar în masa materială, ci pe temeiul însușirilor acesteia, existente sensibil. Empatia este umplerea acestor însușiri existente sensibil și a posibilităților, întemeiate pe acestea, ale unei realizări fizice, cu viața noastră. Mai mult, prin faptul că vorbim aici despre *„realizări"*, această empatie este, în fond, presupusă.

Prin urmare, sînt justificate amîndouă propozițiile ; în primul rînd : contemplarea estetică nu țintește niciodată, deci nici atunci cînd are drept obiect opera de artă tehnică, la masa materială ; și în al doilea rînd : este propriu contemplării estetice a operei de artă ca ea să preia în sine masa materială și realizările ei. Prima propoziție este corectă dacă prin masa materială este înțeleasă această masă reală din punct de vedere fizic, cu însușirile și modalitățile de întrebuințare posibile pe care le găsesc în ea percepția senzorială și rațiunea. Contemplarea estetică nu este însă nici pur senzorială, nici pur rațională. Iar a doua propoziție este corectă dacă prin masă materială se înțelege acea masă devenită *animată* în contemplarea estetică. Mai cu seamă ține de conținutul contemplării estetice, în acest caz, ceea ce masa materială realizează pentru capacitatea de existență a întregului. Dar asta înseamnă tocmai că de acesta ține contribuția

Scanned with CamScanner

pe care o aduce masa devenită *animată*, cu activităţile şi posibilităţile de activitate existente în ea, la edificarea *organismului* animat pe care-l numim operă de artă tehnică. Şi trebuie să adăugăm: este *caracteristic* pentru opera de artă tehnică faptul că în ea viaţa materialului aduce o contribuţie în acest sens.

De fapt, însă, viaţa masei materiale aduce organismului animat al operei de artă tehnice nu o simplă contribuţie, ci acea viaţă este *izvorul* vieţii *globale* a acestui organism. Materialul este acela prin care devine, în mod absolut, opera de artă; din el se construieşte ea în toate părţile sale. Tocmai de aceea se numeşte acesta „material". Lucrul *fizic* numit operă de artă este structurarea materialului dat din punct de vedere *fizic*. Şi, ca urmare, şi organismul animat al operei de artă poate fi numai structurarea a ceea ce există în *material*, a vieţii *sale*, a activităţilor sale şi a posibilităţilor sale de activitate.

Cele spuse mai au însă nevoie de o completare esenţială.

Contemplarea estetică, spun eu, nu vizează capacitatea de existenţă *fizică* a operei de artă tehnice. De conţinutul ei nu ţine, de aceea, materialul ca acest lucru fizic, cu însuşirile sale fizice. Că aşa este, o confirmă natura contemplării estetice.

Pe de altă parte, viaţa materialului este totuşi legată de însuşirile sale fizice şi de posibilele modalităţi de întrebuinţare. Astfel, şi capacitatea de existenţă *estetică* a operei de artă este legată, pentru noi, de capacitatea ei de existenţă *fizică*. Noi trebuie să *credem* în cea din urmă dacă opera de artă trebuie să ne satisfacă din punct de vedere estetic. Piatra în care este modelată o coloană trebuie să ne apară atît de solidă încît, datorită acestei însuşiri fizice a ei, să poată purta sau susţine sigur grinda care o împovărează.

Scanned with CamScanner

Pentru ca o coloană de piatră să fie capabilă de susținerea sau purtarea unei sarcini nu e suficientă această proprietate a materialului, ci este necesară și o anumită *formă*. Coloana trebuie să aibă și o anumită grosime pentru a rezista poverii grinzii. Ea trebuie, de asemenea, ca printr-o anumită extindere a suprafeței sale inferioare să stea ferm pe pămînt ș.a.m.d. Pe scurt, și *forma* părților masei trebuie să fie una de așa fel încît, prin ea, să apară exclus orice pericol privind capacitatea de existență fizică a întregului.

Aici pare a exista o contradicție. Pe de o parte: contemplarea estetică *„nu merge"* spre proprietățile fizice ale materialului și spre capacitatea de existență a întregului condiționată de acesta. Deci, ea nu merge nici spre *formă*, în măsura în care aceasta garantează această capacitate de existență. Pe de altă parte, însă, toate acestea au o importanță *fundamentală* pentru contemplarea estetică.

Problema existentă aici s-a încercat a fi soluționată de o teorie cunoscută din istoria esteticii artei tehnice, teorie care deosebește două *tipuri* de forme ale operei de artă tehnice, mai cu seamă ale operei de arhitectură, și le opune în mod specific. Un tip de forme se cheamă „formele lucrării" sau „formele esențiale", celelalte — „formele artistice". Ele se comportă, ni se spune, una față de alta astfel încît forma artistică se apropie de forma lucrării ca ceva independent de aceasta și o *înfășoară*. Relația reciprocă internă a lor constă în faptul că forma artistică *indică simbolic esențialitatea* formei lucrării, adică funcția care se îndeplinește prin aceasta.

Aici contrastul noțional între „forma lucrării" și „forma artistică" nu apare prea limpede. Cea de a doua indică esențialitatea celei dintîi. Prin această „esențialitate", însă, nu se înțelege o esențialitate oarecare, ci esențialitatea *elementului de construcție*. Prin acesta

Scanned with CamScanner

se înţelege, cum deja s-a arătat, *funcţiunea* pe care o reprezintă acest element de construcţie. Aici, prin urmare, este vorba despre o esenţă structurată *artistic*, nu, de pildă, despre o esenţă a masei brute. Şi, prin aceasta, este vorba, totodată, despre o esenţă în care *viaţa* materialului brut s-a condensat şi s-a divizat în funcţiuni arhitectonice.

Dacă însă luăm lucrurile astfel, atunci în arhitectură, ca şi în arta tehnică în general, nu există *nici un* contrast între forma lucrării şi forma artistică, ci toate formele sînt forme artistice. Canelarea fusului de coloană doric este, de pildă, pentru această teorie, o formă artistică ; şi mai mult, capitelul corintic sau cariatidele. În contrast cu acestea, fără îndoială că suportul neted, simplu, cu secţiune rotundă sau pătrată este privit ca o „formă a lucrării". Dar această din urmă formă nu este mai puţin o formă artistică. Şi ea este creată abia prin activitatea artistică, şi în ea se exprimă „o esenţă interioară", şi anume esenţa sau funcţia tendinţei de ridicare şi susţinere verticale. Şi dacă eliberăm în gînd capitelul corintic de frunzele sale şi-i dăm cea mai lipsită de podoabe formă imaginabilă, el merită deja numele de formă artistică. Aşa precum tendinţa de înălţare şi sprijin în forma acelui raport rectiliniu, la fel se exprimă lămurit, în capitelul corintic lipsit de ornamente, terminarea liberă a unei mişcări verticale. Nu e nevoie, pentru indicarea acesteia, de asocierea unei „forme artistice".

Nu mai puţin îngrijorătoare, însă, este teoria conform căreia forma artistică ar „înfăşura" forma lucrării. De fapt, formele artistice sînt mai degrabă *transformări* ale „formelor lucrării". Pentru a rămîne la cele mai simple exemple citate : canelúrile dorice nu sînt ingrediente învăluitoare ale coloanei netede, ci în ele *întreaga* coloană se retrage în sine în repetate porniri, spre a se reîntoarce apoi la extensiunea iniţială, apoi se retrage din nou în sine

Scanned with CamScanner

ș.a.m.d. Întreaga coloană și întreaga viață a coloanei se transferă în aceste canelúri într-o atare mișcare ritmică. Întreaga soliditate interioară și energie a menținerii verticale și a tendinței spre în sus se dizolvă într-o asemenea mișcare. Întreaga masă animată se diferențiază în sine în această modalitate specifică. La fel, în capitelul corintic, întregul capitel și, în cele din urmă, întreaga coloană se transformă într-o structură care se înalță și se pierde în frunze. Și în același mod, în sfîrșit, s-a transformat în cariatidă întreaga coloană într-o structură portantă avînd aspect omenesc.

Adevăratul sens al „formei lucrării' și al „formei artistice"

Cu toate acestea, în acel contrast dintre forma lucrării și forma artistică există un sens just. Formele operei de artă tehnice permit, în general, a fi considerate din două *puncte de vedere*. Acest lucru a fost arătat deja mai înainte. Materialul, spuneam, garantează capacitatea de existență a operei de artă tehnice, pe de o parte, tocmai ca acest material anume, iar, pe de altă parte, datorită unei anumite forme. El garantează, înainte de toate, capacitatea ei de existență *fizică*. *În măsura în care*, însă, mai cu seamă forma servește acestei capacități de existență fizică a întregului, ea poate fi numită formă a lucrării. Din contră, ea poate fi numită în mod *special* „formă artistică" sau *simplă* formă artistică, dacă vrem, *pură* formă artistică, *în măsura în care* ea *nu* se află în relație de aservire față de capacitatea de existență fizică a întregului, ci, dincolo de asta sau independent de asta, ea aduce o contribuție la *animația* globală specifică a operei de artă.

Dar prin aceasta, cum se vede, nu se diferențiază *tipuri* de forme ca formă a lucrării

Scanned with CamScanner

și formă artistică, ci sînt opuse tocmai *puncte de vedere* sau modalități posibile de contemplare. Atunci cînd exercităm aceste modalități de contemplare, noi putem, firește, vorbi și despre *elemente* de formă care o fac pe aceasta formă a lucrării, și, pe de altă parte, despre elemente care o fac să se *evidențieze* drept „formă artistică". Dar și aici ar fi o osteneală zadarnică a prezenta, alături, elemente ale unui tip sau altuia. Coloanele, s-a spus, trebuie să aibă o anumită extindere a așezării pe sol și o anumită soliditate pentru a-și îndeplini misiunea în întregul construcției. Dar noi putem despărți numai *in abstracto* această extindere și această soliditate de restul elementelor formale ale coloanei — verticalitatea, îngustarea, eventuala convexitate.

De altminteri, acele elemente ale formei lucrării sînt însă întotdeauna, *concomitent*, elemente ale unei forme artistice, deși nu ale unei forme artistice pure sau *simple*. Ține, de asemenea, de *viața* globală a construcției faptul că, la o anumită extindere, coloana intră cu solul în relația animată sub chipul căreia apare, pentru contemplarea estetică, menținerea ei verticală pe sol ; și ține de aceasta, nu mai puțin, forța, exprimată în grosimea coloanei, de năzuință spre înălțare și forța susținerii ori a purtării animate.

În consecință, forma lucrării nu apare, deci, despărțită în vreun fel de forma artistică. Rămîne valabil doar faptul că noi putem *examina*, la o formă artistică, *dacă* și *în ce măsură* are ea importanță pentru capacitatea de existență fizică a întregului. În acest sens putem apoi s-o definim nu drept formă a lucrării *în contrast cu* forma artistică, ci *simultan* drept formă a lucrării.

Cu aceasta, însă, ne-am întors la aparenta noastră contradicție de mai înainte : capacitatea de existență fizică a întregului, și materialul și forma, în măsura în care o servesc pe

Scanned with CamScanner

aceasta, sînt de importanță fundamentală pentru contemplarea estetică, care, totuși, *nu* „vizează" sau nu „*merge*" la astfel de lucruri.

Această contradicție se rezolvă însă dacă accentuăm cuvîntul *contemplare* estetică. În realitate, în aceasta nu este *luată în considerare* capacitatea de existență fizică a operei de artă tehnice și ceea ce servește acesteia, și nici măsura în care îi servește. În ea, materialul și forma nu sînt *obiect* al *contemplării* drept *condiții* ale acestei capacități de existență fizică.

Asta înseamnă : desigur, eu pot *întreba,* în privința construcției, dacă masa materială, pe de o parte, are soliditate, tărie, rigiditate și, pe de altă parte, dacă are forma trebuincioasă pentru realizarea performanțelor pretinse ei din punct de vedere fizic sau tehnic. Eu *trebuie* să pun această întrebare ca *tehnician.* Dar contemplarea tehnicianului nu este tocmai contemplare *estetică,* deci nu este contemplare a operei de artă *ca atare.*

De fapt, această întrebare nu-și are locul în contemplarea estetică. Și în această contemplare *poate* să mi se *impună* această întrebare. Acesta chiar este, în chip necesar, cazul, eu pun deci de fapt întrebarea, atunci cînd, de pildă, capacitatea fizică a unei structuri de a realiza performanța care i se pretinde este *îndoielnică* sau *discutabilă,* sau cînd îmi *apare* ca problematică. Dar, în acest caz, eu sînt, în același timp, *exclus* din contemplarea estetică.

Dar, invers, asta înseamnă : dacă opera de artă poate fi obiectul contemplării estetice pure, atunci întrebarea dacă performanțele fizice pretinse părților masei materiale pot fi realizate de ele, dacă, deci, masa materială are însușirile și forma necesare pentru asta nu este *trezită* în mine nicidecum. Această întrebare, însă, nu este trezită dacă i se răspunde absolut sigur, adică dacă această capacitate este *incontestabilă.*

Scanned with CamScanner

Dar acest lucru trebuie generalizat. Certitudinea capacității de existență fizică a operei de artă tehnică și, în consecință, certitudinea capacității tuturor părților modelate din masa materială și a formei în care acestea sînt aduse la funcțiunile fizice pe care ele pretind a le îndeplini în întreg este, la orice operă de artă tehnică, condiție a *contemplării estetice pure*. Ea este, prin urmare, o condiție fundamentală a *operei de artă*, care, pentru mine, *nu intră* în *existență* decît prin contemplare estetică pură, prin nimic tulburată și prin nimic deviată, în general.

Dar, totodată, aici e necesar un adaos. Faptul că capacitatea de existență fizică a operei de artă tehnice este indiscutabilă nu înseamnă de pildă că ea este certă în sine sau pentru *rațiunea* mea, ci că este astfel pentru mine, adică pentru *impresia* mea, de vreme ce contemplarea estetică nu ține cont decît de impresie. Și asta, iarăși, nu înseamnă : eu cunosc *motivele* pentru care lucrurile se petrec astfel, sau pot respinge rațional toate îndoielile privind capacitatea de existență. De asemenea, asta nu înseamnă : eu văd tot ceea ce îmi garantează capacitatea de existență ; ci înseamnă doar negativul : *nu văd nimic* care m-ar face să mă *îndoiesc* de aceasta sau care ar putea trezi în mine gîndul că ceva nu e în ordine în ceea ce privește capacitatea de existență fizică. Acolo unde nu este acesta cazul, acolo eu *cred*, doar, în capacitatea de existență, fiindcă opera de artă tehnică există și eu o *văd* existînd.

Spre ilustrarea acestei aserțiuni menționez o remarcă a lui Semper. El definește undeva drept o lipsă a construcției gotice faptul că la ea, în interior, nu este vizibilă anularea forței de împingere laterale. Aici e valabilă însă situația stabilită ; de fapt, eu nu văd în interior nimic din contraforți. Dar nu văd nimic, și anume cu ochiul contemplării estetice, nici

Scanned with CamScanner

dintr-o *forță de împingere laterală*. Eu nu *pot* vedea nimic de acest fel deoarece, pentru această contemplare estetică, bolta nu acționează de sus în jos și din interior spre exterior, ci se desfășoară în direcție *opusă*. În ce măsură — s-a arătat mai înainte. Decisiv este aceasta : bolțile, aici, sînt *continuarea pereților* și a *fascicolului de pilaștri* care *năzuiesc spre în sus*. Forța care năzuiește în sus a pereților și pilaștrilor acționează mai departe în ei spre *a se pierde*, apoi, treptat. Iar părțile bolții acționează, și în punctele sau liniile în care ele se *întîlnesc* din laturi opuse, nu una *contra* alteia, ci ele se găsesc aici *împreună*, adică coincidența lor este, în sensul global al stilului gotic, o întoarcere în unitatea masei care mai înainte s-a concentrat și condensat în fascicolele de pilaștri. Din această condensare în direcție orizontală a reieșit rapida mișcare verticală în fascicolele de pilaștri. Și pe măsură ce aceasta se pierde, se îndeplinește de la sine și reîntoarcerea unității masei și ia naștere o *stare de echilibru* stabilă, destinsă și lipsită de contradicții.

În acest punct, însă, pot fi opuse imediat două principii arhitectonice. E propriu, fără îndoială, operei de artă arhitectonice ca în ea orice „întrebare" care *s-ar putea* impune în privința capacității sale de existență fizică să-și găsească răspunsul absolut satisfăcător și tocmai de aceea să *nu* se impună. Cu referire la aceasta, însă, există două posibilități ale *liniștirii* estetice. Una este aceasta : forma arhitectonică nu lasă din capul locului să se ridice o asemenea întrebare. Adică, ea exclude posibilitatea acesteia de la bun început. Astfel, în spațiul interior gotic poate să nu *survină* deloc, din motivul arătat, întrebarea cum este echilibrată forța de împingere laterală. Sau forma arhitectonică nu exclude din capul locului această întrebare. Atunci, însă, și numai atunci, ea trebuie, totodată, să dea răs-

Scanned with CamScanner

punsul sigur care să excludă orice „întrebare", adică orice controversă.

Un exemplu simplu pentru amîndouă posibilitățile : o grindă se întinde dintr-un perete sau peste acesta orizontal spre exterior și se comportă ca planînd liber. Presupunînd că această planare liberă se inserează fără contradicții în impresia globală a construcției, grinda face, așadar, în *întreg* firește, *impresia* planării libere. Atunci nu e nevoie de nici un sprijin vertical al grinzii, căci acesta ar fi absurd în ipoteza dată.

Altă dată, însă, are loc o asemenea sprijinire. În acest caz, tocmai prin aceasta, grinda orizontală nu mai ridică pretenția planării libere, ci ea se comportă ca *împovărînd*. Și asta își are dreptul său, dacă atare povară convine caracterului *întregului* arhitectonic. În acest caz, însă, suporții trebuie să facă impresia că sînt în stare să facă față acestei poveri.

Aici, cum se vede, întrebarea tehnică și cea estetică se opun ca două întrebări total diferite. Întrebarea tehnică sună : este suportul adecvat din punct de vedere tehnic, și cum trebuie el să fie alcătuit din rațiuni tehnice ? Din contră, întrebarea estetică sună : este semnificativă, în acest context arhitectonic, impresia de planare și o anumită extindere și modalitate a acesteia, sau este firească în el impresia contrară, adică impresia de povară sau de așezare sigură ? La aceasta se adaugă, în cel din urmă caz, întrebarea : care formă de suport face *posibilă* impresia de așezare sigură a unei *atari* poveri ?

În cele precedente s-a răspuns, totodată, la întrebarea privind relația dintre forma lucrării și forma artistică. Prima, ziceam, se lasă doar *in abstracto* detașată de aceasta, adică forma artistică sau anume elemente ale ei se lasă contemplate din punctul de vedere al semnificației lor pentru capacitatea de existență fizică a întregului. Acum, însă, vedem că aceas-

Scanned with CamScanner

tă contemplare nu este contemplare estetică. Punctul de vedere din care ea are loc nu este cel estetic, ci acest punct de vedere este pur și simplu de natură tehnică. Rezultatul acestei contemplări, însă, pătrunde într-un fel, în mod necesar, în contemplarea estetică; adică răspunsul sigur la întrebarea cum stau lucrurile cu capacitatea de existență fizică a întregului, și anume răspunsul sigur pentru *impresia* nemijlocită, este *presupus* în contemplarea estetică. El este pentru aceasta *bază* sau *punct de plecare* necesar. Dar asta o putem exprima și astfel: contemplarea estetică *merge* numai *spre* forma *artistică*. Dar ea merge spre aceasta *prin* forma lucrării. Ea vede prin aceasta forma artistică. Mai mult, prin faptul că animează forma lucrării, ea o transformă în formă artistică sau în element al uneia ca atare.

Scanned with CamScanner

Capitolul al douăzeci și unulea

LIMBAJUL FORMELOR ÎN OPERA DE ARTĂ TEHNICĂ

Formă naturală și formă artistică

Dar pe cît de sigur forma lucrării devine, pentru contemplarea estetică, formă artistică, tot atît de sigur este că forma artistică nu este *doar* forma lucrării devenită animată, ci ea trece, cum s-a arătat, dincolo de aceasta. Forma lucrării este *înconjurată* de tot mai bogate elemente ale unei forme artistice *simple*, am putea spune și „învăluită". Cu această expresie s-ar părea că ne-am întors la teoria care face forma artistică să învăluie forma lucrării. Dar „învăluirea" are acum un alt înțeles. Nu forma artistică învăluie forma lucrării ca ceva adăugat, ci forma lucrării, care pentru contemplarea estetică este animată și, astfel, devenită chiar formă artistică, ajunge miezul unei *alte* vieți, care apare față de acea formă a lucrării drept ceva nou, în care, însă *se structurează*, în același timp, mereu alta și tot mai liberă, doar acea viață a formei lucrării, devenită animată.

Dar asta ne duce acum la un *dublu* contrast al formei, care se alătură și se opune contrastului dintre forma lucrării și forma artistică, și prin care trebuie să înlocuim într-un fel acel contrast.

Scanned with CamScanner

Mă gîndesc aici, înainte de toate, la contrastul între *forma naturală* și *forma artistică*. În realitate, nu forma lucrării stă în contrast cu forma artistică, ci *forma naturală* stă în contrast nemijlocit și firesc cu forma artistică. La aceasta se adaugă, însă, contrastul arătat mai sus dintre acea formă artistică în care forma lucrării a devenit animată și parte a organismului animat drept care opera de artă se prezintă contemplării esetetice, pe de o parte, și forma artistică *ce trece dincolo de aceasta*, pe de altă parte.

Să deslușim acum, înainte de toate, acest *dublu* contrast, lăsînd, în gînd, să ia ființă o operă de artă tehnică dintr-un material existent în natură.

Să zicem că se clădește o colibă din trunchiuri de copac, cum se găsesc întîmplător în natură. Să ne imaginăm trunchiurile, după plac, încovoiate, noduroase, cu crengi. Cu aceasta, eu indic *forma* lor *naturală*. Asta le e propriu „în mod natural" în contextul naturii; adică astfel ajunge la expresie viața lor naturală și modul lor de a fi integrate în contextul naturii.

Acum, însă, trunchiurile sînt scoase din acest context al naturii. Ele au intrat într-o lume complet nouă, și anume în lumea artei. Iar aici domnește o complet nouă legitate. Atîta timp cînd trunchiurile de copac se găseau în contextul naturii, în forma lor s-a reliefat jocul dezordonat al forțelor naturii. Acum se reliefează în aceasta funcțiunile pe care masa le are de îndeplinit în cadrul construcției ieșite din mîna omului. Atîta vreme cît au stat în pădure, orice element întîmplător din ele avea importanță ca mărturie a jocului forțelor din natură. Curățirea de frunze și netezirea lor ar apărea acolo ca un amestec în natură, ca o rană provocată vieții naturale. Acum, din contră, este altceva. Acum copacul nu mai crește, el nu mai trăiește în natură,

Scanned with CamScanner

ci participă la viața globală a construcției : el *susține*. Prin aceasta, el a dobîndit o existență cu totul nouă, și asta se reliefează firesc în forma sa. Abia astfel se manifestă ceea ce copacul a fost în natură în jocul întîmplător al forțelor naturii. Pentru el este firesc acum ca în el să se manifeste acțiunea de susținere. Dar susținerea este, în primul rînd, o activitate verticală. Așadar, acum, trunchiul de copac se prezintă în mod firesc drept ceva vertical. El suferă prelucrarea corespunzătoare. Cu aceasta începe activitatea artistică. Primul pas al acesteia constă, în cazul nostru, în faptul că arborele devine o structură vertical rectilinie.

Prin aceasta, el comunică esența internă pe care o are acum. Într-o atare comunicare a unei esențe interioare constă, însă, în general, existența artistică, iar în activitatea omenească care ține la aceasta, actul artistic.

Privind lucrurile mai îndeaproape, însă, în acea susținere există, cum s-a remarcat mai devreme, un triplu aspect și anume, mai întîi, menținerea fermă sau fixarea de sol, în al doilea rînd, înălțarea de sine și, în al treilea rînd, „susținerea" în sens strict și propriu, adică preluarea poverii. Dar și toate acestea pot fi aduse la expresie firească în forme corespunzătoare.

Dar admițînd că trunchiul de copac a căpătat în asemenea mod o formă artistică, prin aceasta s-a creat în același timp, în alt înțeles, o situație complet nouă. Direcția rectiliniu verticală, pentru a rămîne la aceasta, este în mod firesc o formă posibilă a *trunchiului de copac*. Dar ea nu aparține trunchiului de copac în mod specific. Ea este, la fel de bine, o formă posibilă a grinzii de piatră, de fier, pe scurt, a oricărui material tehnic. Adică, ea nu este, în propria sa esență, nici una, nici alta, este o formă spațială abstractă. Iar acea activitate verticală se fixează de această formă

Scanned with CamScanner

spațială abstractă *ca atare,* independent de structura masei care *umple* întîmplător spațiul.

Avem așadar acum, s-ar părea, alături, o masă materială precis structurată și, lîngă ea, o formă spațială abstractă care nu în mod necesar, ci numai întîmplător este formă a acestei mase, ca să zicem așa doar *îmbrăcînd-o.* Și avem o funcție abstractă încopciată la această formă spațială abstractă, alături de *posibilitățile* precis structurate ale funcției care constituie caracterul materialului.

De fapt, aceasta nu este, totuși, o simplă alăturare, ci situația este mai degrabă aceasta : din viața materialului s-a extras viața generală a spațiului, sau din spațiul umplut de masa determinată și de viața ei s-a extras spațiul umplut de viață în general și structurat în acele forme.

Desigur, copacul nu funcționează în natură ca purtător ; însă în el există ridicarea de sine verticală și, prin aceasta, capacitatea de a susține și de a purta. Acea activitate verticală nu există în el în stare pură și separată de diferite alte activități, ci este întrețesută într-un joc oscilant de activități. Dar ea este scoasă din acest joc. Și, prin aceasta, se actualizează în același timp și capacitatea de a susține și de a purta, care este așezată în sine în slujba operei de artă tehnice, fiind adusă, în cadrul acesteia, la contemplarea pură.

Astfel, cum s-a spus, are loc primul pas al activității artistice. El constă în pura detașare și demonstrare intuitivă a activității existente în masa materială ca simplă componentă, și, o dată cu aceasta, în separarea unei funcții tehnice existente în material după posibilități.

Această situație are, însă, și un revers. Cum s-a spus, direcția rectilinie verticală în care se exprimă pur acea activitate și capacitate de susținere și purtare, existentă în material drept componentă, nu mai este o formă specifică a trunchiului de arbore, ci este o formă

Scanned with CamScanner

posibilă a oricărui material, o formă spațială abstractă. Ca atare, ea este purtătorul unei vieți generale a spațiului, și mai cu seamă, o expresie a menținerii verticale și a străduinței de înălțare ,a susținerii și purtării în general, fără precizarea mai amănunțită că acest material special *ar fi activ* în acea menținere, ridicare de sine, susținere, purtare.

Perfecționarea formei artistice

Dar fiindcă este așa, fiindcă, spus în general, această formă, cu viața care există în ea, este în acest mod independentă de esența unui anumit material, ea se poate *perfecționa,* independent și de esența specială a unui anumit material, se poate diferenția, se poate structura și prin faptul că face aceasta, se poate transforma în forme în care se comunică o viață din ce în ce mai străină de materialul din care ea a fost extrasă inițial.

Asta se întîmplă, de pildă, atunci cînd la baza suportului, într-o clădire de piatră, apare forma bosajului. Dar vom presupune imediat, pentru a obține o imagine completă, că bosajului îi precede, în direcția spre în jos, o cavetă. Bosajul se cufundă sau în el se cufundă în sine în primul rînd baza, în direcție verticală, și țîșnește din sine în lărgime. Sau ea țîșnește în lărgime din sine și, prin urmare, se cufundă în sine de sus în jos. Nu pentru a țîșni și a se cufunda la infinit ; ci pentru a cîștiga, pe măsură ce face asta, o rezistență sigură în sine. În cavetă, structura se comprimă în jurul axului și intensifică astfel activitatea verticală a axului.

Dar să întrebăm aici : ce este, în acest bosaj, respectiv în această cavetă, ceea ce cedează, țîșnește, se retrage în sine, se ridică în sine ? În acest caz, nu putem răspunde : piatra. Ar fi rău de clădire dacă în ea s-ar găsi un *atare*

Scanned with CamScanner

tip de mobilitate, ci în masă există soliditate, rigiditate, menținere sigură în sine, menținere stabilă. Și așa trebuie să fie, pentru capacitatea de existență fizică a clădirii și, nu mai puțin, pentru capacitatea sa de existență *estetică*. Ar fi rău nu numai pentru construcție, ci și pentru capacitatea de impresionare estetică dacă noi am avea impresia unei astfel de mobilități a masei de piatră.

Dimpotrivă, ceea ce acolo cedează, țîșnește, se retrage, se ridică, este structura spațială, fragmentul de spațiu plin de viață, pe scurt, forma. Astfel, aici, „forma lucrării", devenită animată, s-a transformat într-o „formă artistică" *străină* de această formă a lucrării.

Prin aceasta pare din nou șters contrastul dintre opera de artă tehnică și opera de artă plastică. Despre cea din urmă spuneam că la ea viața care intră în discuție pentru contemplarea estetică se fixează de forma *transpusă* asupra masei materiale. Aici trebuie să observăm iarăși că *viața* care există în formă la opera de artă tehnică nu apare *în locul* vieții existente în masa materială, ca și cum cea din urmă n-ar exista defel pentru contemplarea estetică, ci este numai structurarea însești vieții masei materiale, o diferențiere a acesteia, o caracterizare individuală liberă, dacă vrem, o „idealizare".

Faptul, însă, că este posibil așa ceva rezidă în natura acelei forme care primește masă materială prin faptul că este *scoasă* din contextul naturii și situată în contextul *operei de artă* tehnice. Această formă este, tocmai prin aceasta, o *formă artistică* a masei materiale. Iar asta înseamnă că ea aparține unei lumi *independente* de structura „naturală" a masei, unei lumi în care se structurează în general viața spațiului, conform legilor artistice, adică legilor operei de artă tehnice.

Totuși, aici, această configurare a vieții în spațiu rămîne o structurare sau o caracteri-

Scanned with CamScanner

zare individuală, o „idealizare" a vieții existente, pentru contemplarea estetică, în masa ca atare.

Dar fiindcă în forma artistică există, pe de altă parte, și acea *independență* față de structura naturală a materialului, această formă poate să sufere și *alte* transformări. De pildă, unui capitel al unei coloane corintice i se dă forma unei coroane de frunze. Astfel, viața ca atare care există în capitel, în această masă de piatră modelată, este mai departe „idealizată" sau structurată caracteristic. Capitelul capătă particularitatea unei vieți care este în și mai mare măsură *străină* de viața pietrei ca atare. Și aici există, totuși, în același timp, cerința ca masa materială să fie capabilă neîndoielnic de serviciul ei material. Dar, și aici, asta înseamnă : ea nu trebuie să fie solidă numai în sine, ci și pentru conștiința noastră și, datorită soliditățiii sale, să ofere părților care urmează spre în sus un suport sigur.

Aici trebuie accentuat în mod expres că numai *masa materială* face asta. Numai ea poartă ; nu poartă frunzele de pildă. Ar fi complet absurd să spunem că aici coroana de frunze ar apărea ca purtător și, ca atare, ar fi absurd să spunem că această coroană de frunze ar fi sau ar părea *curbată* sub povară. Desigur, noi nu vedem frunze reale la *elementul de construcție* în discuție, ci forme de frunze transpuse în piatră. Adică, frunzele pe care le vedem noi sînt doar *reprezentate*. Frunzele reprezentate nu pot purta de altfel decît în reprezentare. Obligate fiind să poarte, ar trebui ca și ceea ce ele poartă să fie numai reprezentat. Dar acest ceva este real.

Dar frunzele au de a face cu viața empatizată în viața materială sau, mai exact, viața frunzelor are a face cu viața masei materiale.

În cazul nostru, și această observație trebuie să fie restrînsă. Frunzele nu au *nimic* de a

Scanned with CamScanner

face cu efortul coloanei de a purta povara. Viața specifică și strădania din frunze nu este o caracterizare, ci frunzele au „de a face“ doar cu faptul că coloana *sfîrșește* în capitel. Ele se află în relație doar cu conținerea mișcării animate spre în sus, cu încheierea acesteia, cu ajungerea la repaus. În frunze aceasta este caracterizată după tipul de pierdere a vieții vegetale ca o topire în sine, eventual ca o reîntoarcere în sine. În lumina unei asemenea terminații vegetale apare terminația coloanei; se poate adăuga, de îndată, că prin aceasta, în același timp, este necesară o anumită caracteristică a grinzii. Aceasta nu împovărează, ci *planează*.

În sfîrșit, în cariatidă vedem coloana structurată complet antropomorfic. Acțiunea de a purta a coloanei, adică, înainte de toate, menținerea ei stabilă și sigură este caracterizată ca modul de a sta stabil și sigur al unui om. Nici aici însă nu omul poartă grinda. Și aici omul este doar *reprezentat*. El ar putea, prin urmare, să poarte numai o *grindă* reprezentată. Dar grinda este o masă materială reală, și numai *coloana*, adică această masă materială reală, poartă grinda. Este ceva *presupus*, la această imagine a coloanei, ca masă materială a acesteia să facă asta perfect *sigur*. Animația acestei purtări, însă, adică animația pe care o dobîndește, prin empatie, „purtarea“ reală a coloanei și prin care ea devine abia, propriu-zis, „purtare“, este caracterizată ca animație a unei purtări omenești sau, cum s-a spus, înainte de toate, ca stat în picioare omenesc sigur.

Omul pe care noi îl vedem în cariatidă, spun eu aici, este numai reprezentat. Asta am spus mai sus și despre frunzele capitelului corintic: ele sînt doar reprezentate. Prin aceasta, însă, cariatida nu devine operă de artă plastică. La fel de puțin precum un „om“

Scanned with CamScanner

este întrebuințată aici o *statuie* ca purtător al grinzii ; ci cariatida rămîne o operă de artă tehnică sau o parte a uneia ca atare, o coloană sau, mai general, un suport.

Dar acest suport este personificat în forma împrumutată lui. Dar personificat el poate deveni, în ultimă instanță, prin faptul că nu *trebuie* să devină asta, adică fiindcă, abstracție făcînd de forma omenească, suportul poartă în sine *viață*, viață empatizată, așadar omenească și, în cele din urmă, *viața meu*. Și viața legată de coloană, abstracție făcînd de forma artistică, este doar caracterizată și „idealizată" în mod specific prin forma cariatidei.

Prin aceasta, s-a spus deja că și *progresia* de la forma bosajului și a cavetei prin forma coroanei de frunze la cariatidă este doar o progresie spre o caracteristică tot mai „idealizantă" a acelei vieți omenești, care, abstracție făcînd de orice asemenea formă artistică, există în coloană și, în definitiv, încă în forma brută a grinzii *înălțate*.

Să observăm în special ceea ce am obținut aici. Am văzut extrase din masa materială funcțiile tehnice, adică funcțiile semnificative pentru capacitatea de existență fizică a operei de artă tehnice, și situate în contextul operei de artă, întrebuințate în slujba ei și aduse în ea la contemplare pură. Aici, aceste funcții se manifestă, în același timp, ca independente de particularitatea sau de viața specială a masei materiale și se configurează, ca urmare, în forme pe care le-am indicat în mod expres ca străine de esența specifică a materialului și ca transpuse în acest material. Cu aceasta, pare a intra din nou în discuție contrastul dintre opera de artă tehnică și opera de artă plastică. Cea din urmă este tocmai aceea în care sînt transpuse într-o masă materială forme străine de ea. În acest caz, însă,

Scanned with CamScanner

adaug că această transpunere este numai o individualizare, o structurare caracteristică, o idealizare a vieții existente în material pentru contemplarea estetică.

Cu privire la aceasta, trebuie să fim însă ceva mai precişi. Amîndoi, artistul plastic şi artistul tehnic, dau materialului o formă care există în el după posibilități. Amîndoi creează astfel impresia unei vieți anumit structurate. Dar, prin faptul că artistul modelează materialul, el așază în locul vieții materialului o viață *cu totul străină* de acesta.

Asta însă nu o face artistul tehnic. El nu creează, în acest sens, o viață nouă, ci creează numai *modalități noi* de a se mișca și a se *manifesta* ale vieții materiale, noi tipuri de *funcționare* a sa. Pentru el, nu numai masa materială este „materialul" căruia el îi dă o formă, ci, în același timp, pentru activitatea sa formatoare este „material" și viața care există în masă. Adică, atunci cînd modelează materialul, el modelează și viața care există în el. Atunci cînd descătușează din material formele care există în el după posibilități, el descătușează, în același timp, din viața aflată în el, posibilitățile modelării sale. Artistul plastic modelează viața pe care o găsește într-o sferă străină de material și o transpune astfel modelată în material. El face asta modelînd materialul. Artistul tehnic, din contră, prin modelarea materialului modelează viața care există în acesta într-un *mod* străin de modalitatea de existență materială a acestuia. Primul aduce în regiunea unui anumit material sensibil o viață modelată dintr-o sferă străină. Cel de-al doilea conduce, invers, viața care există în material într-o sferă străină lui. Sau, dacă întrebuințăm din nou noțiunea de idealizare : primul „idealizează" un material, adică extrage din el, pentru contemplarea estetică, funcțiile materiale și îi conferă funcția ideală de a fi purtător de imagini, adică purtătorul unei vieți despre care acest

Scanned with CamScanner

material nu știe nimic. Cel de al doilea „idealizează“ un material, adică idealizează *viața* acestuia, prin faptul că o conduce într-o *sferă* despre care materialul ca atare nu știe nimic. El structurează o viață care se desfășoară liber, deci independent de material, și care totuși există în material în sine, adică abstracție făcînd de această liberă modalitate de desfășurare. El face astfel viața materialului *animată* într-un sens superior.

Scanned with CamScanner

Capitolul al douăzeci și doilea
ETAPE ALE FORMEI ARTISTICE

Formă de bază și formă ornamentală

Aici s-au făcut destule aluzii la cea de-a doua secțiune de *tipuri* de forme ale artei tehnice, schițate deja mai sus. Aceasta se asociază totodată la contrastul dintre capacitatea de existență fizică și estetică a operei de artă, și-l determină mai precis. Pe de altă parte, din schița de mai sus rezultă felul în care formele operei de artă tehnice răsar din formele naturale.

Repet: artistul tehnic disociază abia din forma naturală funcțiunile necesare pentru capacitatea de existență fizică a întregului și le aduce la contemplare în sine. Prin faptul, însă, că acestea intră în întregul operei de artă tehnice și devin obiect al contemplării estetice, ele sînt *eo ipso* nu numai tehnice sau fizice, ci și funcțiuni estetice, adică sînt momente ale unei animații, manifestări ale forțelor animate. Și, în măsura în care sînt asta, ele nu mai garantează capacitatea de existență fizică, ci capacitatea de existență *estetică* sau constituirea sigură a întregului în vederea *contemplării estetice*. Adică, ele creează, în corelația și interacțiunea lor animată, întregul unui organism viu care se menține el însuși, în constituire sigură, în echilibrul forțelor și activităților.

Scanned with CamScanner

Am putea desemna aceste forme ca „forme ale lucrării", dar ar trebui să le numim forme estetice ale lucrării. Dar, pentru a le diferenția de formele lucrării, în sensul formelor care și în măsura în care sînt semnificative pentru capacitatea de existență *fizică* a întregului, le vom defini *forme de bază*. În acest caz, forme de bază sînt, prin urmare, acele forme în care se anunță forțele care, pentru contemplarea estetică, produc un întreg animat *capabil de existență* în sine, un întreg finit care, în echilibrul acestor forțe, se menține el însuși în constituire sigură.

Aici, firește, trebuie observat de îndată că noțiunea de forme de bază nu este limpede în orice sens. Adică, printre aceste forme există forme de bază de grade diferite. Forma suportului rectiliniu vertical este o formă de bază de gradul întîi. Dar noi am văzut deja că funcția suportului include iarăși o pluralitate de funcțiuni, și anume, înainte de toate, menținerea fermă, ridicarea de sine și preluarea sarcinii. Prin faptul că aceste funcțiuni sînt extrase din acea funcție și sînt aduse în sine la contemplare autonomă, acea formă de bază se *fracționează* și se disociază într-un sistem de forme. Formele individuale ale acestui sistem, formele care creează diferențierea în bază, fus și capitel, sînt forme fundamentale de gradul al doilea. Acea primă formă de bază, imaginată mai întîi ca nedivizată, aduce la contemplare pură o funcție *necesară* pentru constituirea întregului. Din contră, asta nu se mai poate spune despre divizarea în forme de bază de gradul al doilea. Oricum, acelea sînt încă forme de bază în măsura în care în ele chiar funcțiunile parțiale, proprii lor, sînt separate. În orice caz, ele sînt forme care țin de constituirea estetică a întregului, aduc o contribuție la sistemul forțelor care menține întregul în echilibru sigur sau sînt *factori constituanți* ai acestuia.

Scanned with CamScanner

Dar forme de bază sînt, cum s-a spus, *în același timp* acele forme în care sînt reliefate în sine nemijlocit momente ale vieții existente în *material*. Sistemul formelor de bază este, prin urmare, expresia sistemului de forțe și activități extrase din material și asociate în unitatea unui context vital capabil în sine de existență. Prin faptul că se asociază în acest context vital, ele îl *constituie*. De aceea, eu le definesc ca factori constituanți ai întregului estetic.

Acestor forme de bază pe care le putem caracteriza, în consecință, ca forme *constituante*, li se adaugă, însă, formele care nu mai sînt forme constituante, ci forme idealizante. În același timp, acestea sînt formele despre care spuneam mai înainte că sînt ceva străin de esența materialului, dar care, totuși, nu aduc ceva străin în opera de artă tehnică, pentru că, în ele, viața materialului, respectiv funcțiunile extrase din el, importante pentru capacitatea de existență estetică a operei de artă, suferă o idealizare. Aceste forme le vom defini acum drept *forme ornamentale*.

Despre aceste forme ornamentale am spus aici că se „adaugă" formelor de bază. Dar ele nu fac asta în sensul acelei învăluiri, ci se adaugă lor ca o *structurare* mai amplă și mai liberă. Acele forme se *transformă*, datorită unei atari structurări, în acestea.

În sfîrșit, putem spune, de asemenea, că *forma naturală* a materialului suferă o structurare în aceste forme. Asta se întîmplă *prin* acele forme de bază sau forme constituante. Cele din urmă se află, așadar, la mijloc și mediază între formele naturale ale materialului și aceste „forme ornamentale" idealizante.

Dar faptul că acele forme de bază pot *conduce*, în asemenea mod, de la formele naturale la aceste forme ornamentale constă în împrejurarea arătată că în formele de bază

Scanned with CamScanner

extrase din material, pe de o parte, sînt aduse la contemplare momente ale vieţii ce se exprimă în forma naturală, că însă, tocmai astfel, aceste forme de bază se prezintă în acelaşi timp ca forme spaţiale *generale,* ori ca expresie a unei vieţi spaţiale *în general.* Acea posibilitate se întemeiază pe această natură *bilaterală* a formelor de bază, pe acest fel al lor de a aparţine, pe de o parte, materialului, iar pe de altă parte, de a fi disociate de el şi, astfel, de a părea independente de material. Prin aceasta, ele desemnează calea de la material către o eliberare mergînd tot mai departe, o eliberare de acest caracter specific al materialului.

Dar şi despre formele ornamentale trebuie spus din nou că aici pot fi distinse mai multe *trepte.* Ele rezultă din această idealizare sau eliberare care merge „tot mai departe" de specificitatea materialului şi din distanţarea crescîndă, presupusă în acelaşi timp aici, de importanţa lor pentru simpla *capacitate de existenţă* a întregului. Aceste trepte diferite ale formei ornamentale se întemeiază una pe alta. Treptele superioare reies din cele inferioare şi care stau mai aproape de formele de bază, prin structurarea liberă *crescîndă* a vieţii care se exprimă în ele. În comparaţie cu forma ornamentală superioară, însă, cea inferioară apare ca un tip de *formă de bază.*

O asemenea formă ornamentală este acea formă de bosaj care rezistă elastic, cedează de sus în jos şi izvorăşte din sine lateral. Această cedare şi izvorîre din sine nu aparţine, ca factor constituant, întregului care se menţine în sine în echilibru sigur, ci, mai degrabă, ideii acestei cedări şi izvorîri i se opune, în felul arătat, impresia constituirii stabile, sigure, pe care noi n-o pretindem numai din punct de vedere tehnic, ci şi din punct de vedere estetic. Repet : ceea ce cerem noi de la baza coloanelor este menţinere stabilă, nu mobilitate şi mişcare. La fel putem spune şi cu privire la

Scanned with CamScanner

cariatida de piatră : ceea ce pretindem noi de la întreaga coloană nu este un suport sau o purtare *de tip omenesc*, ci un suport și o purtare specifice *pietrei*.

Și în bosaj se revelează în mod absolut forțe care nu sînt străine materialului. Și, în această privință, și forma bosajului se dovedește o formă care se naște din natura materialului și exprimă viața lui. *Materialul* împovărat al bosajului de piatră suportă acțiunea presiunii de sus. De aici rezultă o tendință de cedare în acest *material*. Această tendință este o tendință de apropiere reciprocă a părților în direcție verticală. Aceasta întîlnește forța, existentă tot în *material*, de împotrivire față de o astfel de apropiere. De aici se naște o tensiune care include, la rîndul ei, o tendință de deviere laterală ș.a.m.d.

Dar faptul că acea cedare și această deviere *se realizează în modul* arătat de forma bosajului depășește natura materialului sau este un moment străin de ea.

Limbajul metaforic al operei de artă tehnice

Aici mai există o problemă. Aceasta este problema *relației interioare* dintre forma de bază și forma ornamentală, și astfel, în același timp, problema relației interioare dintre *forma naturii* sau forma naturală a materialului, pe de o parte, și forma ornamentală, pe de altă parte. Cum poate, asta este întrebarea, forma de bază extrasă din material și exprimînd, în această privință, esența materialului, să suporte o structurare a vieții existente în ea care să intre în asemenea mod în *contrast* cu materialul ?

La această întrebare căpătăm un răspuns atunci cînd comparăm formele ornamentale ale artei tehnice cu formele ornamentale ale discursului, cu limbajul imagistic retoric și poe-

Scanned with CamScanner

tic, mai cu seamă cu metafora. De fapt, între cele două domnește un acord deplin. Aceste forme ornamentale ale operei de artă tehnice sînt, pentru aceasta, exact ceea ce este metafora pentru discurs. Diferența este numai aceea dintre opera de artă *lingvistică* și opera de artă a *formei spațiale*. Limbajul metaforic al discursului este o „formă ornamentală" a vorbirii. Invers, formele ornamentale arhitectonic sînt un limbaj metaforic transpus în arta spațială.

„Forma lucrării", în vorbire, este cuvîntul care relatează propriu-zis, nud și sec. Sau este discursul, în măsura în care declară pur și simplu, comunică, înștiințează, pe scurt, este *obiectiv*. Imaginea, din contră, *nu* este obiectivă, ea poate fixa, stabili, indica fapte la fel de puțin precum omul din cariatidă, a cărui formă a luat-o coloana, poate susține sau purta.

Imaginea, însă, este „transpusă" asupra obiectului, sau expresia obiectivă se preschimbă în expresie figurată ; la fel precum forma omului este transpusă în cariatidă asupra coloanei, sau cum forma unei coloane se preschimbă în forma unui om, astfel încît expresia obiectivă a sprijinirii sau a purtării este înlocuită prin expresia figurată a lor.

Înainte de toate, în expresia *sonoră* această transpunere și această transformare n-ar fi posibile, adică un cuvînt care aparține unei sfere străine „lucrului" n-ar putea fi întrebuințat pentru caracterizarea „lucrului", dacă între cele două sfere, aceea a imaginii și aceea a lucrului, n-ar exista o concordanță, astfel încît ceea ce desemnează expresia figurată să *existe* deja în *lucru*. Acest acord, însă, este întotdeauna, în ultimă instanță, unul referitor la *viața* empatizată în obiecte. Astfel, pajiștea nu devine pentru mine rîzătoare prin aceea că eu o numesc astfel, ci cuvîntul desemnează, numai, sentimentul de bucurie care se revarsă spre mine din pajiște cu un nume care amin-

Scanned with CamScanner

teşte nemijlocit sentimentul de bucurie omenesc şi-i serveşte drept expresie firească. La fel, muşchii n-ar putea fi numiţi muşchi de oţel dacă *oţelul* n-ar purta în sine, pentru mine, un tip de animaţie precum acela al muşchilor tari. Faptul că, în primul caz, *inanimatul* este desemnat printr-un epitet extras din sfera animatului, iar în al doilea caz, invers, nu diferenţiază fundamental cele două cazuri. De fapt, în amîndouă cazurile, animaţia similară a pajiştei şi a rîsului, respectiv, a muşchilor şi a oţelului, este *premisa* descrierii metaforice sau ornamentale.

Dar, în acelaşi timp, pe de altă parte, pentru limbajul metaforic există un moment esenţial, care include în sine un fapt straniu şi nicidecum de la sine-înţeles. În rîs rezidă sentimentul de bucurie, voioşia. Dar rîsul este, în acelaşi timp, o deschidere a gurii şi este o producere de sunete şi de zgomote. Noi nu preluăm în *caracterizare* ultimul moment, adică, prin faptul că descriem pajiştea drept rîzătoare, ea *nu* este pentru conştiinţa noastră, în acelaşi timp, ceva ce deschide gura şi produce sunete şi zgomote. Analogia e valabilă şi în ceea ce priveşte muşchii de oţel. Oţelul este dur, însă este şi ceva metalic şi sclipitor. Dar, atunci cînd descriem muşchii drept oţeliţi, noi extragem din oţel, mental, doar momentul durităţii şi nu, simultan, şi pe acela pe care îl desemnează cuvîntul în afară de acesta.

Dar, astfel, acest altceva, adică *specificul* a ceea ce desemnează *propriu-zis* expresia metaforică, spus pe scurt, caracterul particular al *imaginii,* care este străin de esenţa lucrului definit, nu se *pierde*. Firește, el a fost, ca să zicem aşa, înghiţit în sesizarea de către noi a ceea ce au în comun imaginea şi lucrul. Dar, tocmai prin aceasta, acestui element comun i se dă un caracter particular, el este pus într-o lumină nouă, specifică şi mai intensă, capacitatea sa de impresionare se intensifică, aşa precum, de pildă, la sunetul combinat din mai

Scanned with CamScanner

multe tonuri parţiale, armoniile superioare sînt înghiţite de nota fundamentală, însă îi împrumută acesteia un colorit şi, astfel, în acelaşi timp, o plenitudine şi o capacitate de impresionare specific sporite, o viaţă intensificată şi îmbogăţită.

Această situaţie este prezentă şi în cazul nostru. Pentru a rămîne la ultimul exemplu: făptura omenească a cărei formă o preia coloana stă nu numai solid şi sigur, ci stă şi datorită unei osaturi şi încordări a muşchilor localizată într-un anumit loc al corpului. Şi ea stă pe două picioare. Toate aceste momente sînt însă eliminate pentru contemplare în *cariatidă*. Cariatida nu poartă, în ciuda formei umane, în acest mod; noi nu ne gîndim, cînd o vedem, la încordarea muşchilor, la cele două picioare şi la altele asemănătoare. De asemenea, nu separăm veşmîntul, care la om *nu* poartă. Pe de altă parte, însă, forma aceasta este forma unui om şi nu a ceva fără viaţă, aşadar specificul omenesc al formei nu e lipsit de importanţă, ci el pune ceea ce constituie sensul propriu al cariatidei, adică al coloanei, într-o lumină specifică, ne duce omeneşte mai aproape de el, îi conferă timbrul mai familiar nouă omeneşte, mai senin şi mai plin.

Dar situaţia descrisă aici include, în acelaşi timp, o cerinţă corespunzătoare. Dacă nu trebuie să apară nici o contradicţie între lucrul avut în vedere şi imagine, atunci ceea ce în imagine este străin de sensul lucrului avut în vedere trebuie *să poată* fi „înghiţit" de *cel din urmă* în modul arătat, adică trebuie să i se *subordoneze*, şi anume în mod cu totul specific; el trebuie, ca să mă servesc de o expresie deja întrebuinţată, să fie numai *implicit* perceput cu ochiul minţii sau numai „co-apercepu t". Iar asta înseamnă, în orice caz, că acest element străin nu trebuie indicat în mod expres, că, afară de aceasta, imaginea nu trebuie condusă mai departe într-o direcţie cu totul străină sensului „lucrului", pe scurt, că

Scanned with CamScanner

ceea ce este diferit trebuie perceput numai *implicit* sau co-aperceput, nu perceput „*explicit*".

„Flacăra entuziasmului" este, de pildă, o imagine admisibilă. Noi extragem din flacără neastîpărul, țîșnirea, ceea ce se răspîndește, ceea ce încălzește sau „ceea ce aprinde", și nu ne gîndim în acest timp că flăcările, atunci cînd izbucnește un incendiu într-o adunare, ard hainele și mobila și, în cele din urmă, acoperișul casei. Dar asta rămîne valabil numai atîta timp cît nu ne amintim de aceasta.

Acestea sînt, pentru noi toți, de la sine înțelese. Numai cu intenție comică spunem că flacăra entuziasmului ar putea pricinui un asemenea accident într-o adunare patriotică. Din contră, în arhitectură, această regulă nu pare întotdeauna de la sine înțeleasă. Iar de aici rezultă cîteodată consecințe teoretice și practice grotești. Un specialist în istoria artei interpretează, de pildă, capitelurile coloanelor structurate sub formă de cariatide ale Erechteionului drept perne pe care le au pe cap „nobilele fecioare ateniene", care, după părerea lui, poartă arhitrava galeriei chorelor. Dacă din propria lor prevedere, altfel de înțeles, sau datorită grijii delicate a arhitectului, acest lucru nu ni se mai spune.

Aici adaug două exemple practice. Pe unul ni-l pot oferi acele mult faimoase — fiind „clasice" — cariatide ale Erechteionului. Și acestea „decad", datorită poziției picioarelor și a ținutei brațului, cu totul „din rolul lor".

La acesta, însă, adaug un alt exemplu, mai modern: într-un monument al victoriei, de pildă, cariatidele poartă o șarpantă. Aici ele reprezintă, cum s-a spus mai sus, înainte de toate, menținerea fermă și stabilă, și apoi susținerea și preluarea unei poveri. Întreaga lor esență, întrucît ele sînt, tocmai, cariatide, constă în aceste performanțe arhitectonice, numai că acestea ne apar sub imaginea performanțelor similare omenești. Dar eu văd brațul și

Scanned with CamScanner

mîna omului întinzîndu-se și, în mîna întinsă, ramura păcii. Acum ceea ce noi vedem s-a transformat. Nu mai este o coloană care poartă un aspect uman în sine, ci este o coloană care posedă capacitatea uimitoare de a ține ramura păcii. Sau, atunci cînd nu există atari coloane : noi vedem înaintea noastră *statuia* unui om, care nu este folosită cum s-a explicat mai sus că e posibil, drept cuier, ci, lucru la fel de ingenios, o statuie este folosită drept suport pentru o șarpantă.

Aici, evident, artistul s-a lăsat purtat de o furie de simbolizare extraestetică. Noi trebuie să ne *gîndim* puțin și la cariatide, aceste structuri arhitectonice, și la ceea ce mai sînt ele în afară de ceea ce sînt din punct de vedere arhitectonic. Artistului nu i-a fost de ajuns ca privitorul să-și dea seama ușor, prin cercetări sau prin ce poate vedea pe inscripția clădirii, că este vorba despre un monument al păcii. S-a simțit îndemnat să arate asta și printr-o maltratare a acelor structuri arhitectonice. El a omis, în intenția sa pedagogică, faptul că, anume, cariatidele pot purta ramura păcii tot atît de puțin pe cît își pot trimite bezele sau schimba lovituri de picior ori fuma *pipa* păcii ; că ele pot face toate acestea la fel de puțin precum entuziasmul care înflăcărează poate aprinde un acoperiș, pe scurt, a scăpat din vedere că, prin fantezia sa bogată, a transformat întreaga coloană a victoriei într-un caraghioslîc.

Scanned with CamScanner

Capitolul al douăzeci și treilea

MATERIAL ȘI FORMĂ ÎN OPERA DE ARTĂ TEHNICĂ

Materialul și forma în general

Nu continuăm însă considerațiile de mai sus asupra formei ornamentale în artele tehnice, ci revenim acum, în mod special, la material și la relația sa cu forma. Prin aceasta, am ajuns la forme în general și, de asemenea, ne-am întors la acele forme ornamentale.

Orice material artistic — această aserțiune e valabilă mai cu seamă cu privire la artele tehnice — are un caracter propriu ; sau, spre a vorbi în felul lui Klinger, spiritul său propriu și poezia sa proprie. Piatra, de pildă, se distinge prin duritatea sa pretutindeni egală și prin greutatea sa. Structura de piatră este în stare, prin natura sa, să slujească drept contrafort solid pentru altceva, care stă pe ea sau o împovărează. Iar o structură de piatră care stă pe o temelie poate să se mențină pe locul ei prin simpla sa greutate. Din contră, asta nu e valabil și pentru alte materiale. Lemnul nu are *aceeași* duritate *peste tot* ; el are, însă, o direcție principală, în care poate fi activ *în grad* special, și anume direcția creșterii sale sau *direcția fibrelor*. El posedă, totodată, datorită coeziunii pe direcția fibrelor, o deosebită capacitate de rezistență față de *curbare*. Constituția internă a lemnului permite, în afară de aceasta, multiple modalități de legătură : îmbi-

Scanned with CamScanner

narea prin cepuri, scobirea, îmbucarea prin scoabe și fixarea prin cuie. Acestora li se asociază posibilitatea lipirii cu clei unul de altul și unul după altul a lucrurilor tari, posibilitate care contravine naturii pietrei.

Dar pentru a înțelege importanța estetică a atari diferențieri, care în aceste exemple sînt doar schițate, trebuie să ne amintim ceea ce s-a spus mai înainte. Forma abstractă la care este adusă structura tehnică este, înainte de toate, despărțirea funcțiilor importante pentru întregul operei de artă din mulțimea funcțiilor sau a posibilităților de funcționare pe care masa materială le închide în sine, reliefarea și actualizarea forțelor care există nediferențiat în masă, și anume, întotdeauna, a acelora care, în cadrul operei de artă, pot să se coordoneze și să conlucreze într-un joc de forțe unitar și de la sine înțeles.

Demonstrarea intuitivă a acestor funcțiuni din formele *abstracte* le face pe ele *însele* abstracte, adică le conferă o existență mai generală, independent de această masă precis structurată. Aici, totuși, trebuie observat ce înseamnă și ce nu înseamnă aceasta. *Funcțiile* sînt independente de material. Asta nu înseamnă, totuși, că *forțele* din care ele provin ar fi independente de acesta, ci independența funcțiilor desemnează, cum am văzut, *modalitatea* în care funcționează acele arte dependente de material; *forma actualizării* lor este independentă de forma în care ele funcționează efectiv într-un atare material. Năzuința spre în sus, de pildă în masa de piatră a unei coloane, capătă forma pe care această aspirație nu o are în sfera pietrei, ci o posedă doar în sfera vieții verticale sau umane. Dar asta nu anulează faptul că aceste funcții sau activități provin din forțe care sînt *incluse* ca atare în material. Dar, în acest caz, ele sînt *condiționate* sau *determinate*, firesc, și de natura forțelor existente în material.

Scanned with CamScanner

Această relație bilaterală a materialului cu forma este, în ultimă instanță, fondată pe natura estetică a materialului, adică pe animația sa. Deși proprie acelui material anumit, această viață nu este, însă, în același timp, nimic altceva decît viața generală a naturii, pretutindeni egală sieși. Forțele care se găsesc într-un material și care se concretizează în formele sale sînt, deși forțe ale acestui material, simultan forțele mecanice generale sau forțele spațiale generale. Și, ca urmare, ele pot deveni eficiente în orice formă în care acționează asemenea forță undeva în spațiu. Ele pot acționa mai cu seamă într-o formă care aparține empiric altei sfere decît sfera acestui material. Asta rezultă, precum s-a spus, în ultimă instanță, din faptul că toate forțele din natură sînt, pînă la urmă, *identice*. Dar ele sînt astfel fiindcă sînt viață din viața mea, forțe din forța mea.

În același timp, însă, e valabil și *inversul*. Faptul că forțele materialului sînt aceste forțe mecanice generale nu anulează faptul că sînt forțele acestui *material*. Ele nu pot deveni eficiente în acest material dacă nu se găsesc în el. Adică, numai acele forțe mecanice *generale* care există într-un *anumit material* pot activa în el ca atari forțe *generale*, prin urmare își pot manifesta eficacitatea și într-o formă sau alta independentă de material. Dar faptul că într-un material se găsesc unele forțe, iar în altul, alte forțe, este ceea ce constituie *caracterul* materialului.

De aici rezultă însă în ce sens funcțiunile unui material sînt, pe de o parte, absolut dependente de material, iar, pe de altă parte, absolut independente de el. Natura materialului decide, în mod absolut, care anume funcțiuni *pot pătrunde* în opera de artă tehnică în general ; scopul și sensul întregului, în schimb, determină *folosirea* în fiecare caz a acestor posibilități. Materialul dă, în primul rînd, *ideile fundamentale* posibile sau eșafodajul logic al

Scanned with CamScanner

întregului. Sensul și scopul întregului, din contră, determină alegerea și gradul de accentuare a uneia sau alteia dintre ideile fundamentale.

Dar independente de material sînt și limbajul formal specific artistic sau modul de demonstrare intuitivă a funcțiunilor prin formă, structurarea caracterizantă sau „idealizantă" a formei, diferențierea funcțiunilor prin formă și în special învesmîntarea imagistică sau „limbajul metaforic". Dar orice modelare este independentă de material, din nou, numai în măsura în care ideile fundamentale date de material pot pătrunde în limbajul formal. Altminteri spus : întregul limbaj formal, inclusiv acela al formelor unei expresii mai mult sau mai puțin *„imagistice"*, se supune *propriei* sale legi, independente de material. În această privință, el este unul general și general valabil. Totuși, în măsura în care ideile fundamentale sau posibilitățile de funcționare existente în material determină *ceea ce* s-ar putea exprima în acest limbaj și, mai cu seamă, ar putea deveni imagine, acest limbaj general al formelor, și în special limbajul metaforic, este caracterizat individual prin material. El este, așadar, general și, în același timp, particular ; este general în esența sa generală și în legitatea sa universală, așa-zicînd în gramatica lui și cu privire la *fondul lexical* ; este particular în privința caracterului său special referitor la alegerea cuvintelor și a nuanțelor expresiei, precum și referitor la ritm și la „cadența discursului", și mai ales cu privire la caracterul *vocii*, la *coloratura* ei „de atmosferă". Pe scurt, cu limbajul formal al operei de artă tehnice lucrurile se petrec la fel ca și cu oricare alt limbaj. Orice limbaj este un limbaj general și se supune unor legi generale ; pe de altă parte, el este însă, în fiecare caz, colorat individual prin caracterul vorbitorului. Dar exact așa se întîmplă lucrurile și cu limbajul

Scanned with CamScanner

formal al operei de artă tehnice. „*Vorbitorul*“ este însă, în opera de artă tehnică, întotdeauna, în ultimă instanță, *materialul*.

De aici rezultă însă mai cu seamă următoarele : diferențele, precum acelea pomenite mai înainte între piatră și lemn, nu pot să nu se impună în caracterul special al funcțiilor, respectiv al formelor care le exprimă. Iar artistului i se cere să le facă să se impună, să le *confirme*. Materialul are însă un anumit caracter, iar acest material funcționează. El funcționează în mod firesc conform acestui caracter. Nu este altceva decît o contradicție în sine ca materialul să comunice în formele sale un caracter pe care el nu-l *are*.

Dar, aici, mai trebuie adăugat în mod expres un aspect multiplu. Înainte de toate mai trebuie încă o dată accentuat : nu e vorba despre caracterul pe care îl are materialul pentru rațiunea noastră, de pildă pentru examinarea din perspectiva științelor naturii, ci de caracterul care îi aparține lui pentru *impresia* noastră nemijlocită, sau de caracterul care aparține imaginii globale pe care noi o avem despre material și o obținem *nemijlocit* din contemplarea lui.

Această situație își are analogia imediată, de pildă, în reprezentarea dramatică a omului. Înainte de toate, aici e valabil faptul că toate personajele dramei sînt oameni și se comportă omenește, adică se comportă conform legilor generale ale comportamentului uman, ale acțiunii și vorbirii omenești. Dar personajele sînt, în același timp, bărbați sau femei sau copii și, în afară de aceasta, au starea lor socială determinată, o anumită profesiune și un anumit caracter individual. Și la fel de sigur cum vorbesc și acționează omenește în general, la fel de sigur ei o fac însă, în mod necesar, ca bărbați, femei și copii, și ca oameni de anumite stări sociale, profesiuni, caractere. Ei nu pot vorbi și acționa altfel decît permite și atrage după sine acest caracter. Artistul s-ar contrazice pe sine însuși dacă ar uita aceasta.

Scanned with CamScanner

O asemenea contradicție ar fi sinonimă cu anularea „realității" estetice sau a „obiectivității" ori a credibilității estetice. Această obiectivitate, am văzut noi, este existența de netăgăduit a unui obiect pentru contemplarea noastră, iar credibilitatea estetică este *acceptarea indiscutabilă* a acestuia. Acea existență de netăgăduit se anulează însă dacă personajului dramei i se pretinde să acționeze și să vorbească altfel decît i-o cere caracterul său. Asemenea pretenții noi le negăm lăuntric. Nu „credem" în vorbe și acțiuni, adică nu le mai putem accepta indiscutabil. Această acceptare, însă, este condiția de bază a desfătării estetice.

Exact în același mod cere însă caracterul materialului din opera de artă tehnică o modalitate de funcționare și de formă adecvate lui. Putem defini această cerință ca o pretenție a *veridicității estetice* a operei de artă tehnice. Această cerință este un caz special al cerinței speciale a *adevărului estetic*, despre care a fost vorba în contextul de mai înainte. Dar aceasta nu este nimic altceva decît cerința ca obiectul contemplării estetice să aibă deplină realitate estetică sau obiectivitate, sau ca noi să putem „crede" necondiționat în el din punct de vedere estetic. Această veridicitate constituie o latură sau un aspect al *stilului* în artele tehnice, și anume acea latură pe care o desemnăm de obicei drept *stil al materialului*. Stilul, în general, este veridicitate. Iar stilul materialului este veridicitatea care constă în confirmarea cerinței pe care o ridică față de modelare caracterul materialului existent pentru impresia imediată.

Dar comparația de mai înainte între artistul dramatic și cel tehnic ne duce și mai departe. Presupunînd că poetul dramatic și-a extras personajul din *istorie*, așa precum artistul tehnic extrage piatra sau lemnul din *natură*, sarcina lui nu este aceea de a face personajul să se comporte conform caracterului său istoric, ci numai caracterul are pentru el forța anga-

Scanned with CamScanner

jantă pe care i-a dat-o el însuși personajului în opera de artă. Astfel, nici în opera de artă tehnică nu există vreun caracter al materialului în afară de acela pe care materialul însuși îl *manifestă* în opera de artă, sau pe care îl are pentru *impresia* pe care eu aș căpăta-o despe el în *opera de artă*.

Artistul nu trebuie să țină seamă numai să nu tăgăduiască caracterul pe care materialul său îl are pentru impresia mea nemijlocită, ci el trebuie să aibă grijă și ca materialul său *să aibă* caracter și să se manifeste pretutindeni ca material cu acest caracter anume. Cu cît materialul este mai caracteristic, cu atît mai mult poate crea el ceva caracteristic. Dar asta înseamnă două lucruri : în primul rînd, artistul va acorda preferință materialului caracteristic față de cel mai puțin caracteristic. În al doilea rînd : el va ști *să descătușeze* din material un caracter pentru privitor.

Este în interesul operei de artă, prin urmare și al artistului, să ajungă a exprima în opera de artă în primul rînd trăsături *semnificative* din esența materialului, capacități și disponibilități interioare. Pe de altă parte, artistul va face, însă — după excelenta formulare a lui Semper — „și din *lipsă o virtute*“, adică, chiar și atunci cînd o însușire a materialului poate apărea, din anumite puncte de vedere, ca o lipsă a acestuia, se va pricepe s-o facă o parte bună a lui.

Dar el nu va smulge niciodată cu forța materialului său performanțe care contrazic sau care par a contrazice prin modelare esența lui interioară „vizibilă“, care nu sînt pentru noi necondiționat verosimile și care, în această privință, nu există pentru contemplarea estetică ; el nu va face, în acest fel, iluzoriu, prin eforturile cheltuite, scopul acestor eforturi.

Țelul său este animația cît mai bogată și unanimă cu putință a *întregului*. Dar orice trăsătură pozitivă din esența unui material este un

Scanned with CamScanner

moment *al animației* și poate aduce un spor valoros la animația caracteristică din întregul operei de artă.

Aspectul din urmă spune însă restul, și anume că artistul nu va face să se manifeste în caracterul materialului anumite trăsături doar fiindcă ele sînt în general trăsături animate ale materialului, posibilități pozitive de funcționare a acestuia, așadar valoroase și îmbucurătoare *în sine,* ci problema este întotdeauna dacă o asemenea trăsătură în *opera de artă* și într-un anumit *loc* al acesteia are o importanță pozitivă, adică servește în mod semnificativ la caracterizarea animației despre care *este vorba* într-un asemenea *loc.*

Iar artistul va accentua întotdeauna acele laturi din modurile posibile de funcționare a materialului și le va manifesta *special* în acele forme care au însemnătate *decisivă* pentru contextul performanței ce trebuie realizată de opera de artă *în general* sau într-un anumit *loc* al acesteia.

Mai sus a fost accentuat în primul rînd că e vorba despre caracterul materialului, existent doar pentru *impresia* nemijlocită. Dar această „impresie" poate apărea în două feluri. În primul rînd : materialul ni se înfățișează, chiar făcînd abstracție de ceea ce realizează el în opera de artă, ca un material de un tip anumit. Noi *vedem* materialul nemijlocit, el iese nemijlocit la iveală, în suprafață, drept ceea ce este și noi examinăm ce fel de material este el. Apoi, trebuie să concorde felul în care materialul funcționează vizibil. Sau noi căpătăm impresia unui anumit material abia prin *modul său de utilizare* și de modelare corspunzătoare, inclusiv modul de îmbinare a părților, pe scurt, prin funcțiunile vizibile. Apoi apare sarcina ca, odată stabilit acest caracter al materialului, el să fie *menținut* nefalsificat.

Dar aici trebuie reținut : chiar presupunînd că materialul iese la iveală, independent de

Scanned with CamScanner

performanțele pe care le realizează, în mod sigur și eficient, artistul are totuși libertatea, în modelare, de a *arăta în special* și de a confirma în mod expres o *parte* sau alta din natura materialului, alte părți fiind nu negate, dar trecute sub tăcere, adică lăsate nevalorificate în contextul acestei anumite opere de artă sau în acest loc al operei de artă. Nu în mod arbitrar, ci fiindcă în *întregul* operei de artă în general sau într-un anumit *loc* se încadrează în mod firesc o *anumită* eficiență a materialului, și *nu* oricare alta.

Dar artistul va confirma în mod expres, cum s-a spus, nu numai caracterul disponibil al materialului, el va avea grijă în mod expres, pentru ca modelarea sa să fie caracteristică, și ca materialul său *să aibă* un caracter. În orice caz, el va accentua caracterul disponibil, adică elementul pozitiv din material, respectiv va *descătușa* din material un caracter pentru impresia privitorului.

El va realiza aceasta prin tratarea suprafeței.

Acest lucru e valabil, deopotrivă, pentru artistul tehnic și pentru artistul plastic. Dar aici este locul de a atrage din nou atenția asupra faptului că, și atunci cînd cei doi fac același lucru, acest lucru nu este același, adică de a demonstra că această arătare intenționată a unui anumit caracter al materialului este ceva diferit în cele două arte, ba chiar, într-un fel, are sens contrar. De pildă, în ambele arte e important ca lemnul cioplit să lase să se recunoască cuțitul de sculptură. Dar la statueta de lemn această manifestare a cuțitului are semnificația unui mijloc al *negației* estetice. Atunci cînd materialul care arată urmele cuțitului de sculptură comunică astfel propria sa „voință", el produce, în redarea obiectului de reprezentat, de pildă a *omului* de reprezentat — care, desigur, *nu* este cioplit —, o scădere; el neagă reproducerea deplină în detaliu și trimite la *întreg*, pe care îl face astfel mai ex-

Scanned with CamScanner

presiv. În schimb, această recunoaștere a propriei voințe a materialului contribuie, în opera de artă tehnică, nemijlocit, la caracteristica vieții specifice care se exprimă în opera de artă ; ea nu este, pentru conținutul operei de artă, o scădere și abia *mediat*, prin evidențierea întregului pentru impresia noastră, un cîștig, ci este nemijlocit un spor pentru acesta. El nu „*neagă*" în nici un fel, ci are nemijlocit semnificație *pozitivă*. Această contradicție provine nemijlocit din contrastul fundamental între cele două arte, care constă în aceea că în arta plastică este relegată o viață străină de material, pe cînd în arta tehnică este structurată și este făcută să funcționeze viața *proprie* a acestuia.

De aceea, totuși, amîndouă artele au în comun faptul că ele nu ucid materialul, ci îl confirmă, sau ele nu-l constrîng sau violează.

Aceasta din urmă o poate face *mașina*. În definitiv, ea poate face totul din toate. Aici se manifestă superioritatea lucrului cu mîna și a uneltei conduse de mînă. Aceasta constă în faptul că mîna trebuie să lase întotdeauna materialului, între anumite limite, *libertatea* și propria sa *voință*. Mașina tiranizează și distruge viața specifică a materialului. Mîna desăvîrșește viața acestuia sau poate face asta ; și ea va realiza asta întotdeauna cu atît mai artistic cu cît, în ceea ce o privește, se va situa mai mult în contrast față de acea tiranizare.

Un exemplu : materialul pietrei

Să ne întoarcem acum încă o dată, în mod special, pentru ilustrarea celor precedente, la materialul de la care am plecat mai sus, adică la piatră. Piatra nu este o masă care, prin modelare sau deformare plastică, să poată fi adusă la o formă oarecare. Asta poate să apară la început ca o lipsă. Dar această lipsă în-

Scanned with CamScanner

chide în sine o virtute. Artistul găsește blocurile de piatră și trebuie să le *îmbine*. În această îmbinare se valorifică însă tocmai virtutea proprie pietrei, care a fost definită mai sus. Dacă a căpătat o formă potrivită, piatra oferă, datorită universalei ei soliditățI, o temelie sigură pentru ceea ce stă pe ea sau o împovărează. Iar piatra care stă sau piatra care împovărează pot să se mențină pe asemenea bază, datorită greutății lor, relativ neclintite în poziția respectivă.

Acea soliditate pretutindeni egală ajunge însă, înainte de toate, la expresia ei nemijlocită în forma *blocului paralelipipedic*. Asta nu împiedică, totuși, ca blocul să se transforme în formă de bosaj. Aici nu piatra țîșnește lateral, așa cum s-a remarcat deja, ci ceea ce țîșnește este forma sau *structura* spațială animată. Dar aici este limpede cum, cu toată independența de material, caracterul materialului poate ajunge la drepturile sale în această formă. În materialul pietrei există, înainte de toate, precum în orice material dur în general, toate forțele care sînt presupuse la această formă de bosaj, tendința de întindere și tendința coeziunii în toate cele trei direcții. Și există în aceasta modalitatea generală de acțiune a acestor forțe și relația reciprocă generală a lor, care se exprimă în forma bosajului. În presiunea de sus sau în greutate rezidă, cum s-a subliniat mai înainte, tendința apropierii verticale reciproce a părților. Iar în aceasta există, iarăși, tendința de disociere orizontală ; prin aceasta este solicitată forța coeziunii orizontale ș.a.m.d. Acest întreg joc al forțelor, însă, ne este adus spre contemplare animată prin faptul că el ajunge la expresie într-o formă care nu presupune forțe noi, ci face *vizibilă*, nemijlocit, *alternanța* forțelor. Asta se întîmplă pe măsură ce alternanța se descompune într-o *succesiune vizibilă* și în același timp constantă de momente, în mișca-

Scanned with CamScanner

rea animată, într-o desfășurare vizibilă a forțelor cu început, continuare și sfîrșit, într-o suită de suportare și acționare, de influență, cedare și rezistență și într-o vizibilă generare reciprocă a tot ceea ce, pe scurt, este etalat într-o istorie, dar totodată într-o istorie care se petrece în fiecare moment, și se desfășoară și se împlinește în fiecare moment, și care, așadar, nu este o istorie, sau care este o istorie, dar fără momentul succesivului.

Prin aceasta nu este anulată, de pildă, veridicitatea pe care o cere materialul, ci în locul ei apare o veridicitate superioară. Ea constă tocmai în acea descompunere și în nemijlocita demonstrare intuitivă, provocată de aceasta, a alternanței de forțe, care în piatră sînt conținute numai *în sine* și *invizibil*, tocmai fiindcă nedescompus. Nimic altceva însă decît această demonstrare intuitivă, această revelare artistică, adică tocmai nemijlocită si vizibilă revelare a jocului forțelor, constituie sensul acelei forme de bosaj. De aceea, deși este o formă artistică generală, ea poate fi o formă artistică a pietrei. Ea este asta, întrucît tocmai în piatră acționează, în condițiile arătate, forțele care își găsesc ilustrarea naturală nemijlocită în această formă.

Dar, în același timp, am văzut deja în contextul anterior că o *anumită* formă de bosaj, și anume cea în formă de mîner de cos, corespunde esenței specifice a construcției de piatră, adică își are locul acolo unde se pune în discuție capacitatea specială a pietrei de a fi în mod absolut *temelie* solidă. În această formă este făcută intuitivă o capacitate specială de rezistență la întinderea orizontală, adică la distanțarea reciprocă a părților în direcție orizontală. Asta pare însă a *contrazice*, într-un fel, natura *pietrei*. Piatra are în *toate* direcțiile *aceeași* capacitate de împotrivire față de întinderea sau depărtarea reciprocă a părților. Totuși, aici nu este mimată sau simulată o însușire a pietrei pe care aceasta nu o po-

Scanned with CamScanner

sedă, ci ceea ce face artistul constă doar în faptul că el — în ceea ce privește circumstanțele speciale, adică performanța specială ce i se pretinde pietrei acolo unde ea trebuie, ca atare, să servească drept *temelie* sigură — *accentuează* în mod special rezistența la întindere *orizontală*, care există în piatră, adică el o face să intre în *acțiune* vizibilă în chip special pe aceasta, iar nu rezistența la întindere *verticală*, în sine, firește, la fel de mare.

Totuși, el nu tăgăduiește astfel rezistența la fel de mare la întindere verticală. Pur și simplu nu o exprimă în același mod. Dar el trebuie să procedeze așa fiindcă, în *„împrejurările"* date, *nu este vorba* deloc despre acea rezistență la întindere verticală ca atare. Noi vedem, în forma în discuție, presiunea verticală exercitîndu-și acțiunea sa naturală cea mai apropiată, care constă într-o diminuare a întinderii verticale ; și apoi vedem această diminuare a întinderii verticale transformîndu-se în întindere orizontală. Prin aceasta, este în mod special *solicitată* rezistența *orizontală*. Acum forma specială a bosajului, adică aceea în formă de mîner de coș, ne arată că această rezistență este suficientă, și anume în sensul că ea ne oferă o garanție sigură pentru perfect *stabilul* echilibru între acțiunea presiunii și reacțiunea structurii. Așadar, nu este vorba de negarea a ceea ce există în piatră, ci de confirmare : dar este vorba despre confirmarea categorică a ceea ce — și numai a ceea ce — și în măsura în care intră *în discuție* pentru piatră în *circumstanțele date*. Este solicitată de către artist, vizibil, *acea* forță a pietrei care *este* solicitată *efectiv* în împrejurările date, sau care, în aceste împrejurări, propriu-zis și în ultimă instanță, *apare* solicitată.

Același lucru trebuie însă spus și despre simplul *bloc de piatră* paralelipipedic. Într-un anumit fel, în el se exprimă, spuneam, esența

Scanned with CamScanner

pietrei în modul cel mai simplu și, totodată, cel mai complet. Cele trei direcții fundamentale de activitate ale pietrei sînt în el separate. Iar dacă piatra, așa cum am presupus la început, este pur cubică, atunci, în același timp, eficiența pretutindeni *egală* ajunge în ea la contemplare nemijlocită într-o formă corespunzătoare.

Dar această formă nu se menține dacă blocurile paralelipipedice de piatră sînt așezate pur și simplu unul peste altul în straturi și sînt combinate unul cu altul în întregul zidului. Întinderea orizontală a blocului de piatră covîrșește acum întinderea verticală sau pe înălțime. Tocmai în aceasta, însă, ajunge din nou natura pietrei la drepturile sale ; nu a pietrei *in abstracto,* căci nu despre asta e vorba aici, ci *a* pietrei care — sau așa cum ne apare ea aici — posedă capacitatea, daorită simplei sale întinderi pe lățime, de a *rămîne depozitată* în mod sigur pe locul său.

Așa cum pietrei îi corespunde forma blocului paralelipipedic, lemnului îi corespunde nemijlocit forma vergelei sau a grinzii. Asta nu împiedică însă ca și *piatra* să ia forma grinzii.

Piatra poate nu numai să poarte, adică să persiste în întinderea ei pe lățime atunci cînd este sprijinită în toate punctele, ci ea poate, chiar atunci cînd este sprijinită numai în anumite puncte sau părți, datorită coeziunii ferme a părților sale în direcție orizontală și grație greutății sale, să se întindă *planînd* peste un *spațiu* altfel *vid* sau să se extindă planînd într-un spațiu vid. Pe de altă parte, datorită solidității ei verticale, ea poate să susțină. Acest din urmă aspect rezidă implicit în construcția în piatră de talie. Blocul de piatră paralelipipedic peste care sînt așezate în straturi pietrele de talie acționează și în direcție verticală. Întinderea în lățime, în măsura în care este una fermă lăuntric, include implicit în sine și rezistența spre *în sus.* Dat

Scanned with CamScanner

fiind însă că blocul este depozitat și că această depozitare este la el premisa purtării pietrelor depozitate pe el, această funcție verticală apare *subordonată* funcției orizontale a întinderii sigure în lățime sau rămîne ascunsă în aceasta. Dar de îndată ce este solicitată *primar*, activitatea de întindere verticală a pietrei sau misiunea de ridicare apare ca misiune proprie pietrei, și piatra capătă forma grinzii, care este proprie în primul rînd lemnului. Dar, din motivul arătat, aceasta este firească și pentru piatră, și anume ca solicitare unilaterală a naturii pietrei într-o anumită *direcție*, care nu există *in abstracto* în natura pietrei, ci în natura acelei pietre care intră cu altele în acțiunea reciprocă definită, tocmai, drept „susținere".

Dar aici se menține cerința ca piatra să funcționeze astfel ca *piatră*. Iar asta înseamnă că ea trebuie să îndeplinească și această funcție, datorită soliditățiii *sale* specifice. În această privință noi știm că lemnul are o capacitate specială de planare și de susținere, grație rezistenței sale la curbare. Aceasta îi lipsește pietrei. Dar, în locul ei, apare aici un alt moment, caracteristic specific pentru *ea*, și anume momentul acțiunii prin *masă*. Acest moment trebuie să apară la piatră *în locul* acelei rezistențe la curbare pentru ca piatra să nu pară a ridica pretenții pe care, prin natura sa, nu poate să le ridice. Dar asta înseamnă că masa pietrei care planează sau susține, ori densitatea ei trebuie să fie de așa natură încît noi să fim perfect liniștiți, prin această masă și soliditate pe care *ea* o presupune, în ceea ce privește eficiența ei în direcțiile arătate, și, în consecință, în noi să nu se nască, de pildă, gîndul la necesitatea forței speciale care acționează în *lemn*. Pornind de la această premisă, însă, suportul de piatră — și, pornind de la o premisă analogă, și grinda de piatră orizontală, de pildă arhi-

Scanned with CamScanner

trava — are, în ciuda structurii sale altminteri identice cu aceea a suportului de lemn — respectiv a grinzii de lemn care planează —, „esenţialitatea" sa *de piatră* absolut specifică.

S-a spus despre clădirea antică de piatră, de pildă despre clădirea templului doric, că ar avea ca premisă istorică o clădire de lemn. Oricum ar sta lucrurile, însă, în orice caz în clădirea antică de piatră a avut loc o traducere perfectă a clădirii de lemn în limbajul, adică în caracterul, clădirii de piatră.

Acest lucru este demonstrat în primul rînd de *masivitatea* părţilor, şi mai ales a coloanelor şi arhitravei, care ar fi absurdă în clădirea de lemn.

Motive caracteristice ale construcţiei antice de piatră

Cu acest prilej, să mai indicăm anumite motive ale construcţiei antice de piatră, în care faptul că structura de piatră se poate menţine pe locul său doar prin propria greutate apare în mod expres demonstrat intuitiv. Mă gîndesc, de pildă, înainte de toate, la anumite baze attice. La ele, bosajul *inferior* şi *caveta* formează pentru ochi o unică masă. La fel, bosajul superior cu fusul coloanei. De fapt, amîndouă acestea aparţin aceluiaşi tot. Bosajul superior *primeşte* nemijlocit presiunea de la fus, spre a-i ceda şi a dobîndi în cedare rezistenţa sigură din care *provine* apoi mişcarea verticală a fusului. Acea primire şi această provenire sînt limpede exprimate în legătura nemijlocită a fusului cu bosajul superior. O unitate internă analogă formează bosajul inferior şi caveta succesivă. Aşadar, şi aici, asocierea lor nemijlocită este justificată obiectiv. În schimb, în formele de baze attice pe care le am în vedere aici, bosajul superior şi fusul legat de el sînt vizibil doar *aşezate* pe bosajul

Scanned with CamScanner

inferior și pe caveta care reiese de aici, adică bosajul respectiv nu continuă nemijlocit în profilul său linia de profil a cavetei, ci el se retrage, așadar suprafața-limită orizontală superioară a cavetei începe *autonom* într-un loc aflat mai departe. Astfel, el dă a se înțelege desluşit că nu se menține pe temelia sa datorită *unității de masă* cu ceea ce se află sub el, ci prin simpla sa *existență* și *greutate*.

Motivul descris aici este luat din stilul ionic. Acesta are însă o analogie în modalitatea în care, la clădirea templului doric, *fusul coloanei se înalță* nemijlocit și fără vreo legătură cu *stilobatul* pornind de la *acesta*, prin urmare, în mod vizibil, *stă* pe acesta numai grație *greutății* și *lățimii* sale inferioare.

În măsură sporită, însă, poate tocmai motivul ionic pomenit mai sus este identic cu un motiv propriu *în general* clădirii templului grec. Mă gîndesc aici la modul în care arhitrava *este așezată liber* pe plăcile de planșeu ale capitelurilor. Și aici, ca și mai sus, are loc o retragere orizontală, și anume a arhitravei înapoia bordurii dinainte a plăcilor de planșeu. Asta exclude iarăși orice gînd la vreo relație de masă între cele două. Și arhitrava pare că se menține pe aceste plăci de planșeu datorită *greutății* sale.

În sfîrșit, aici mai poate fi adăugat un motiv specific *doric*. Triglifa clădirii dorice se așază pe suprafața-limită superioară a arhitravei la fel, perfect liber, și se menține acolo doar datorită greutății sale.

Cu toate acestea nu s-a spus, totuși, că ar *contraveni* pietrei faptul că în clădirea de piatră formele ar părea unite nemijlocit și, prin urmare, decurgînd una din alta. Această decurgere nemijlocită este, desigur, înainte de toate, adecvată stilului lemnului. Faptul că, la lemn, masele nu se pot menține deasupra altor mase datorită *greutății* lor, ci datorită unei *conexiuni* interne anume structurate sau

Scanned with CamScanner

unei conexiuni de masă — fie aceasta dată nemijlocit de contextul fibrelor sau creată artificial prin îmbinarea cu scoabe sau ceva asemănător —, indică artistului că el trebuie să facă a avea loc în construcția de lemn o decurgere sau o întrepătrundere vizibilă a formelor, fie chiar prin elemente intermediare sau de punctuație, confirmînd astfel esența lemnului.

Dar asta nu înseamnă că, invers, orice asemenea întrepătrundere ar fi *nepermisă* la piatră. Prin aceasta nu este negat faptul că masele de piatră sînt în stare a se menține unele deasupra altora doar prin greutatea lor. Și construcției de piatră i se pretinde o decurgere reciprocă a formelor una din alta, dacă e propriu *sensului funcțiunilor* și relației lor *ca* ele să decurgă una din alta. Dimpotrivă, în asemenea cazuri, relația dintre funcțiuni își capătă, pentru impresia noastră, esența specială abia prin această decurgere reciprocă *vizibilă*.

Și în legătură cu aceasta am făcut deja cunoștință anterior cu un exemplu, și anume unul extras din nou din arta arhitecturii antice în piatră. Am în vedere intercorelația dintre fusul ionic și bosajul aflat dedesubt, și intercorelația similară dintre cavetă și bosajul existent dedesubt.

La acesta mai adaug, însă, un deosebit de instructiv exemplu. Îl iau tot din clădirea templului doric. Acoperișul acestuia se cufundă asupra întregii clădiri. Mișcarea existentă în acesta este preluată de șarpantă, iar de aici este transferată nemijlocit, prin triglife, asupra arhitravei. Totul, în șarpanta dorică, trimite la această idee. Dar faptul că este vorba de una și aceeași mișcare, care continuă spre în jos *de la* șarpantă, prin triglife, este arătat limpede de felul în care triglifele sînt legate nemijlocit de șarpantă, ba chiar, prin *astragal*, sînt și mai evident *încopciate* de aceasta.

Scanned with CamScanner

Caracterul de piatră al clădirii dorice în ansamblu

Dar, în sfîrșit, să mai observăm cum se exprimă grăitor, în clădirea dorică în ansamblu, natura specifică, multiplu accentuată a pietrei : povara și menținerea sigură prin propria greutate și, pe de altă parte, purtarea, prin soliditatea menținerii pe locul respectiv. De fapt, această esență a pietrei este exprimată în clădirea dorică în cel mai desăvîrșit mod. În ea vedem cum, pe temelia largă care duce în trepte de la nivelul solului la suprafața superioară a stilobatului, coloanele se înalță amplu și viguros, expresie desăvîrșită a menținerii prin propria masă, grea și în același timp atît de amplă și de viguroasă precum o cere greutatea poverii ce trebuie preluată și ridicată.

Coloana, însă, *presimte* această povară și dă a se înțelege aceasta prin ușorul *entasis*. Acesta nu poate fi decît ușor, deoarece fusul are misiunea nu de a *ceda*, ci de a *învinge* povara. El o învinge însă prin faptul că o *presimte* vizibil. Învingerea se petrece pe măsură ce fusul, în primul rînd, se concentrează din toate părțile spre ax în *secțiune transversală rotundă*. Această concentrare omnilaterală este o sporire a activității axului. Ea definește, totodată, fusul drept un *individ* autonom, care, fără relație cu întregul, stă liber și sigur în *desfășurarea* sa orizontală. Secțiunea transversală rotundă este negarea expresă a acelei relații și preocupări în direcție orizontală, la fel de sigur cum secțiunea transversală pătrată semnifică întotdeauna o atare relație, o modalitate de inserare a suportului în dimensiunile orizontale separate una de alta.

Apoi vedem mai departe fusul intensificînd această concentrare de jos în sus prin *îngustare*. În sfîrșit, la suprafața fusului, masa revine spre interior de la un punct la altul și mate-

Scanned with CamScanner

rializează astfel — în canelúri — condensarea în sine pentru un efort concentrat în direcție verticală.

Activitatea verticală își găsește însă încheierea în locul în care intervine gîtul capitelului. În același timp, însă, acest gît este, cum s-a spus într-un context anterior, o continuare a fusului; incizia gîtului întrerupe doar mișcarea verticală. Simultan, datorită întinderii sale orizontale covîrșitoare, gîtul transferă mișcarea verticală în mișcare orizontală. Echina capitelului formează o unitate de masă cu gîtul. Și în aceasta, prin urmare, se pierde mișcarea verticală concentrată a fusului. Echina, însă, este și ea din nou o structură autonomă. Noi o vedem și pe ea, sub influența presiunii care acționează de sus, ieșind din sine și, în cedare, consumînd în sine presiunea. La capătul ei superior, forța de concentrare în direcție orizontală și care acționează vertical, aceea care, cum s-a spus, se pierde aici prin gît, dispare treptat, fiind adusă, așadar, la repaus. Așadar, capătul superior al echinei este un punct în care mișcarea premergătoare ajunge la repaus deplin. Este un punct al echilibrului stabil între ea și acțiunea poverii. Acest lucru este confirmat categoric prin placa de planșeu ce urmează și care reprezintă simpla menținere în acest repaus. Ea este precum punctul pus după terminarea propoziției rostite. Dar punctele de repaus drept care se prezintă plăcile de planșeu ale *diferitelor* coloane sînt concentrate prin arhitrava așezată deasupra. Aceasta reprezintă echilibrul stabil în *întregul* clădirii, așa cum plăcile de plașeu ale coloanelor individuale reprezintă echilibrul stabil în coloanele individuale.

Echilibrul care există în arhitravă este însă echilibrul între mișcarea dinspre în jos și *contramișcarea* care vine *de sus*. Aceasta din urmă o reprezintă pentru noi, în toate părțile

Scanned with CamScanner

sale, *şarpanta* aşezată peste arhitravă. Arhitrava este locul în care cele două mişcări contrare se întîlnesc şi *se echilibrează*.

Acea mişcare de sus în jos începe deja în acoperişul care, vizibil, nu planează, ci *este înclinat*, prin urmare tinde spre în jos. Această mişcare spre în jos, însă, este preluată, cum s-a spus, de şarpantă şi concentrată în ea, pentru a fi apoi transferată nemijlocit asupra triglifelor. Aici, faptul că triglifele preiau *nemijlocit*, prin cornişă, mişcarea spre în jos, sau faptul că această mişcare curge nemijlocit din cornişă în ele este confirmat cît se poate de limpede. Am spus deja : triglifele nu sînt numai legate nemijlocit de cornişă *(Geison)*, nu cresc din ea doar ca nişte picioare, ci sînt, chiar ca aceste „*Geisipode*", şi mai explicit încopciate de ea printr-o „cusătură", adică printr-un astragal.

Dar nu mai puţin limpede este faptul că triglifele nu se *ridică* de la *arhitravă* ca de pe propria lor bază, ci mişcarea ce se realizează în ele merge de sus în jos. Asta ilustrează, în mod caracteristic, crestătura prin care triglifele se împart în mai multe părţi în direcţia de *sus* în *jos*.

Aici trebuie observat : acolo unde noi vedem împărţit un tot unitar nedespărţit în progresia sa continuă, acolo noi contemplăm părţile ca provenind din totul unitar, şi nu invers. Aşa provin crengile din trunchi. În copac, de pildă, mişcarea nu începe la capetele libere ale ramurilor, pentru ca apoi să conflueze în mişcarea unitară a trunchiului. Asta e valabil şi pentru triglife. Cel mai simplu le putem compara cu o furculiţă care se sfîrşeşte în dinţi. Nici aici dinţii nu se concentrează în furculiţă, ci furculiţa, care la început este o masă indiviză, se desparte în dinţi. În acelaşi fel merge mişcarea şi în triglife, de la unitatea indiviză spre membre, şi nu invers, adică ea merge spre în *jos*.

Scanned with CamScanner

În sfîrșit, noi vedem sub placa de planșeu a arhitravei, în locul unde triglifele o împing în sus, lăcrimarul. Acesta, adică stinghia de care atîrnă picăturile, se lasă recunoscut limpede ca punct final al unei mișcări, mai corect, ca punctul în care o mișcare este *oprită*. Dar aceasta nu poate fi decît mișcarea încorporată în triglife. Și întrucît lăcrimarul se află sub acestea, ea este o mișcare spre în jos.

Și, în sfîrșit: de lăcrimar atîrnă picăturile în care, la fel ca în franjurile sau ciucurii unei piese de îmbrăcăminte, se descompune o mișcare către în jos și, descompusă, ajunge la repaus.

Prin aceasta, arhitrava este definită din nou ca locul echilibrului stabil. În această privință, mișcarea de sus în jos ajunge la *repaus* la capătul ei superior, astfel încît ea nu poate pătrunde în arhitravă pentru a *străbate* prin ea.

Rezultatul întregii acestei scurte examinări este următorul: pare imposibil a aduce la nemijlocită contemplare contrastul dintre mișcarea de jos în sus în coloane și contramișcarea de sus în jos, precum și, în sfîrșit, mijlocul static, mai convingător decît se întîmplă asta în templul doric. Alte motive, care fac în mod special și mai pregnantă înclinarea acoperișului, pot fi trecute cu vederea aici. În același timp, templul doric apare ca tip al unei clădiri în care indivizi autonomi în sine și autonom elaborați produc, prin colaborarea lor, un întreg animat și absolut unitar. În sfîrșit, sub amîndouă aspectele, clădirea apare în sens eminent ca o *construcție de piatră* caracteristică.

Stilul de construcție antic și materialul de piatră

Este interesant a compara, în această privință, stilul doric cu sistemul ionic, și în special cu sistemul attic. Aici coloana nu se ridică nemijlocit, ci ea se desprinde mai întîi de solul

Scanned with CamScanner

de care pare, în același timp, fixată. Ea își creează în sol un contrafort elastic de la care abia se ridică. Că ea își creează asta, înseamnă, totodată, că ea are nevoie de așa ceva. Datorită acestui contrafort elastic, coloana poate, însă, apoi, să se ridice mai liber, mai lesne, mai rapid decît o face coloana dorică. Corespunzător acestei ușurințe, capitelul oferă pentru ceea ce urmează deasupra un suport *jucăuș* elastic. Acest lucru se petrece în capitelul ionic cu volute. Acesta n-are nimic de a face cu o pernă strînsă, cu o bandă înfășurată și altele asemănătoare, ci se înfățișează ca un sistem de linii și forme în care, într-un mod pe care l-am definit mai sus drept „rafinat", preluarea elastică a ceea ce este depozitat deasupra și menținerea elastică sînt caracterizate în raport cu el.

Acestei modalități de purtare îi corespunde apoi, însă, circumstanța că și sistemul grindișului nu este caracterizat ca unul care împovărează, ci ca unul *planînd* sigur. Abaca coloanei ionice este un punct de repaus ; iar arhitrava care se întinde deasupra ei nu reprezintă o regiune în care mișcările opus îndreptate sînt așezate în echilibru stabil, ci amîndouă *acționează* încă în direcția de jos *în sus*. Faptul este deosebit de limpede la arhitrava împărțită în trei. Partea sa cea mai de sus iese puțin în afară peste cea mijlocie, iar aceasta, puțin peste cea inferioară. Această ieșire în afară este întotdeauna o relativă planare. Sau, considerat în modalitate opusă : povara părții superioare a arhitravei este preluată și prelucrată în cea mijlocie existentă dedesubt, care, în comparație cu cea superioară, se retrage relativ în sine și, tocmai prin aceasta, pare a acționa împotriva forței extensive a presiunii. Și așa cum această parte se comportă față de cea superioară, la fel se comportă partea inferioară față de cea mijlocie. Cu aceasta, în același timp, capitelul coloanei este evident despovărat.

Scanned with CamScanner

Abia acum apare *friza*, ca regiune de *repaus*, la fel cum în stilul doric apare ca atare arhitrava. Ca o asemenea zonă de repaus sau ca neutră față de mișcarea de jos în sus și de sus în jos, friza dă a se înțelege lămurit că ea apare ca plan neîntrerupt și, încă mai special, ca purtător al imaginii, la fel ca, în stilul doric, metopele ce se desfășoară între triglife ca umpluturi neutre.

Dincolo de acest purtător de imagine începe abia a se face simțită acțiunea unei *poveri*.

Că acolo are loc o mișcare de sus în jos, o spun denticulele în care, la fel ca la lăcrimarul doric, se pierde o mișcare de sus în jos. Denticulele pot fi comparate și cu triglifele, numai că ele nu transferă mișcarea de sus în jos, ci o lasă să ajungă la sfîrșit *liber*, în ea *însăși*. Dar astfel această mișcare este, în același timp, definită ca nefiind propriu-zis motivată de o povară. Acestui lucru îi corespunde și faptul că ova care-i urmează *a* consumat deja în ea însăși povara. Dar faptul că această relativ mică structură intermediară *este în stare* de asta îl înțelegem, înainte de toate, dacă vedem că placa pe care odihnește acoperișul se întinde liber în spațiu în direcție orizontală. Această mișcare orizontală este în ea însăși o negare a poverii. Ea este o *planare*.

Astfel, în stilul ionic noi nu vedem, pe de o parte, mișcarea ce începe energic către în sus, și pe de altă parte, povara care contraacționează și, la mijloc, echilibrul stabil, ci vedem povara manifestîndu-se și parțial consumată încă la capătul inferior din baza coloanelor și o vedem, pe de altă parte, deplasată spre capătul superior. Vedem acțiunea poverii, pe de o parte, împărțită în puncte aflate departe unul de altul și vedem simultan, pe de altă parte, prin deplasarea ei către în sus, și locul de echilibru deplasat spre în sus. Această povară dezmembrată nu apare nicăieri, în consecință, ca o povară *serioasă* de tipul celei care acționează în

Scanned with CamScanner

stilul doric, ci ca una care, acolo unde este învinsă, este învinsă relativ în joacă.

Astfel devine inteligibil caracterul de ușurință și libertate propriu clădirii ionice în comparație cu cea dorică. Dar faptul că, în stilul ionic, contrastul fundamental dintre înălțarea de sine și acțiunea poverii este compensat în modul arătat, și că mișcarea, în consecință, este una care trece în măsură mai mare de jos în sus prin întreg, este confirmat, în același timp, de faptul că în clădirea sistemului ionic formele *gliseză* în măsură mai mare, prin membre mediatoare, una în alta sau *decurg* nemijlocit una din alta.

Totuși, prin aceasta, nu este negată esența pietrei. Dar aici caracteristica așa-zicînd *naturalistă* a pietrei, așa cum există ea în clădirea dorică, este micșorată în favoarea unității mișcării interne a întregului. Felul în care, în stilul corintic, acest proces merge mai departe, ce alte divizări ale poverii au loc aici, prin ce membre mediatoare este compensat contrastul care domină în stilul doric, iar mișcarea generală devine în măsură sporită una care progresează unitar, toate acestea nu este necesar a fi reliefate în mod special aici. Amintesc doar plinta care, în acest stil, nu lipsește niciodată de la capătul inferior al coloanei și care, pe de o parte, individualizează coloana, întrucît îi creează un sol propriu, iar, pe de altă parte, mediază între ea și sol și anulează contrastul nemijlocit dintre lățimea stilobatului și ridicarea verticală a coloanei. Amintesc, pe de altă parte, spirala turnantă elastică de sub placa de planșeu care țîșnește orizontal spre înainte, care îi creează și acesteia un suport elastic pronunțat și, astfel, eliberează apoi friza de acțiunea poverii, pe care o conduce, ușor, de la aceasta la placa de planșeu.

Stilul doric este, conform celor spuse, acela în care contrastul, caracteristic pentru piatră, dintre depozitarea amplă și înălțarea sigură de pe suportul amplu, și, pe de altă parte, acela

Scanned with CamScanner

dintre suport și povara extensivă și care se menține prin greutatea proprie, ne apar deosebit de energice. Pe de altă parte, ține în mod nemijlocit de natura sa ca în el individualități autonom structurate să conlucreze liber, în măsură specială, datorită structurii lor individuale, într-un întreg plin de înțeles. Atari individualități diferite sînt, în întreg, stilobatul, coloanele, triglifele, arhitrava etc. Poate e nevoie a se recunoaște expres că este vorba — cu o expresie a lui Bötticher — despre o „*tectonică*" greacă, mai bine zis, despre o „arhitectonică".

Materialul în stilurile de construcție postantice

În contrast cu această arhitectonică sau cu acest stil *tectonic*, se află însă, sau lui i se adaugă, întregindu-l, „*clădirea de zid*", arhitectura zidită, „stilul zidăriei". Principiul care domină în această clădire de zid este principiul divizării masei zidului în unități net separate una de alta și structurate autonom, dar *similare*, sau este principiul asamblării a atari unități în întregul zidului. Unitățile sînt simplele unități de masă, în care natura pietrei își găsește cea mai simplă expresie artistică. Acestea sînt blocurile paralelipipedice. Mă gîndesc, *aici*, în special la palatele florentine din Quattrocento. Aici incizia profundă de îmbinare disociază blocurile individuale unul de altul. Marginile lor dăltuite și așezate pe un singur plan accentuează întinderea bidimensională a întregului, în care, prin simpla așezare a blocurilor unul peste altul și comprimarea lor, apare o relație internă solidă. Succesiunea de ferme și butise, adică de blocuri care pur și simplu se mențin în sine și reprezintă soliditatea *internă* a întregului sau soliditatea în *profunzime*, și de blocuri care se întind în *lățime* și se comprimă, situează în același timp în contrast

Scanned with CamScanner

funcțiunile decelabile în susținerea fermă și dizolvă menținerea într-o alternanță ritmică a acestor două funcții. În sfîrșit, în tăblia blocurilor iese la iveală semeț, în fiecare bloc individual în sine, structura pietrei, soliditatea și duritatea ei naturale. Astfel, și aici ajunge — și anume în modul cel mai simplu și cel mai elementar, și, de aceea, deosebit de expresiv — natura pietrei la drepturile sale. Asupra momentului pomenit ultimul și care dă acestei modalități de construcție numele de „Rustica", vom mai reveni.

În sfîrșit, tot ce s-a spus în cele precedente despre esența pietrei pare desăvîrșit negat într-o modalitate de construcție fundamental nouă și anume, aceea a stilului gotic. De fapt, aici a avut loc o negare totală a acelei speciale esențialități a pietrei. Dar aceasta nu este o negație în sensul tăgăduirii, ci în sensul negării *estetice*, adică a unei eliminări de așa natură încît ceea ce a fost eliminat nu mai există pentru contemplarea estetică, adică nu mai este obiect al unei *întrebări*. Prin faptul, însă, că întrebarea privind ceea ce a fost eliminat nu mai există, ea nu mai pretinde răspuns, iar prin non-existența răspunsului, așteptarea nu este dezamăgită, prin urmare nu trezește *conștiința* vreunei negări.

Dar în stilul gotic *tot* ceea ce pînă aici a fost definit drept caracteristic pentru piatră intră sub incidența acestei negări estetice. În stilul gotic nu există, în mod absolut, nici o menținere liberă și sigură sau ridicare pe o *temelie* exercitînd *rezistență*, nici un contrast între suport și *povară*, nici o menținere prin *greutate*. Nu există în el, de asemenea, autoafirmări în alăturare și nici acțiuni orizontale reciproc contrare. Aici, tocmai, piatra este considerată dintr-o latură complet *nouă* și este *confirmată* o latură complet nouă din ea, iar această nouă considerare exclude, prin natura sa, orice alte gînduri.

Scanned with CamScanner

Premisa stilului gotic este *masa* unitară, solidă pretutindeni în același mod, coerentă intern cu sine. Această masă, însă, se divizează în ea însăși în direcție *orizontală* sau, spus mai precis, ea se *condensează* — fără ca prin asta să fie anulată, în idee, coerența masei — într-o pluralitate de elemente despărțite spațial. Această idee a masei coerente exclude orice idee de *compunere*, prin urmare, și de colaborare, respectiv de acțiune reciproc contrară a părților autonome. Nu structuri independente se leagă în direcție orizontală sau se așază una peste alta în direcție verticală, ci întregul se *diferențiază* în detaliu în direcție orizontală și un element *crește* din altul în direcție *verticală*. Nici masa, în întreg, nu este așezată pe *sol*, ci ea este *una* cu solul și *crește* din el.

Acea diferențiere orizontală este însă, cum s-a spus, o *condensare* a masei în multe puncte individuale. Din această *condensare* se naște apoi mișcarea verticală concentrată. Condensarea în membre care tind orizontal creează, în același timp, *spațiul interior*. În acest sens, arta gotică este *creatoare de spațiu*, așa după cum clădirea antică nu este creatoare de nici un fel de spațiu, ci membrele ei se inserează în *spațiul dat* sau în spațiul *pregătit* de stilobat. Și zidul împrejmuitor se naște, în stilul gotic, prin această condensare. El este unitatea de masă inițială care rămîne din condensarea masei în membrele despărțite orizontal, unitate comparabilă cu membrana interdigitală rezultată din împărțirea piciorului în degete. Dat fiind că în acea condensare membrele devin purtătorii efectivi ai funcțiunii, zidul în întregul *sistemului* arhitectonic este *nefuncțional*, delimitînd pur și simplu spațiul, este doar o *umplutură* în acest sistem.

Condensării masei în membre îi corespunde, însă, redescompunerea membrelor și reîntoarcerea în unitatea masei. La aceasta, membrele apar ca o unitate alcătuită din *straturi*, avînd un *nucleu* intern *în jurul* căruia s-a realizat

Scanned with CamScanner

condensarea masei. În întregul alcătuit din acele straturi și acest nucleu sau din stratul exterior și cel interior, prin urmare în întregul alcătuit din membre care tind orizontal, există, însă, o dublă *tendință*. În primul rînd, tendința spre în sus, motivată de condensare, în al doilea rînd, *însă*, tendința *înapoi* spre întregul masei. Nucleul, în care condensarea se petrece dinspre toate părțile, poate tocmai de aceea tinde spre în sus. Și deoarece mișcarea sa verticală nu întîmpină nici o reacție de sus cu care s-ar putea echilibra, singura posibilitate de sfîrșire a tendinței verticale este *pierderea* treptată. Asta se întîmplă în forma naturală de pierdere treptată, în *săgeată*.

În schimb, straturile exterioare tind pretutindeni spre restabilirea unității masei. Această tendință, unită cu tendința mișcării verticale, produce tendința către o mișcare oblică spre în sus. Aceasta ajunge întotdeauna la acțiune pură acolo unde straturile se despart de nucleu sau pot să se despartă. Această mișcare oblică este o mișcare într-o linie rigidă sau mișcare într-o oblică *rectilinie* — atunci cînd mișcarea verticală este reținută în punctul eliberării straturilor de nucleu, dar nu este întreruptă —, în care se unește cu acea tendință de reîntoarcere în masă mișcarea verticală diminuată prin întrerupere. Linia oblică reiese, ca rezultantă, din aceste două componente. În schimb, se naște *arcul butant* atunci cînd mișcarea verticală *se revarsă* mai întîi nediminuată în stratul care trebuie să se desprindă, dar *se pierde* treptat în stratul desprins, tocmai pentru că e desprins, iar succesiv capătă *preponderență* tendința de reunire. Întîlnirea liniilor oblice rigide care vin din părți opuse produce forma coamei, de care țin și forma de fleșă a turnurilor, turnulețelor și fialelor, și, pe de altă parte, forma frontonului de ușă sau de fereastră. Întîlnirea identică a *arcurilor butante* produce *arcurile în ogivă*. În acestea nu se *ciocnesc* pentru a se *echilibra*, cum s-a mai spus, la fel

Scanned with CamScanner

precum în săgeţile oricărei coame, mişcări contrare *autonome*, ci ele se *regăsesc*, adică săgeţile nu sînt, în amîndouă cazurile, nimic altceva decît revenirea coeziunii generale de masă a întregului. În ultimul caz, însă, respectiv în cazul *coamei*, prin faptul că mişcările oblice provenind din direcţii opuse se egalează, tendinţa *verticală* comună existentă în ele altminteri rămîne de prisos şi devine tendinţă *unificatoare* a năzuinţei verticale în *punctul de confluenţă*. Aceasta se realizează în fleuroane şi ajunge la încheiere în vîrfurile fleuroanelor.

Să remarcăm în mod special cum, şi în liniile oblice, se realizează încă desprinderea *straturilor* în fleuroane şi în cele din urmă în frunzele fleuroanelor.

Dar lucrul despre care e vorba aici este doar principiul fundamental al goticului.

Aici nu este vorba, eventual, despre apariţia sa *istorică*, şi înainte de toate, nu *despre* condiţiile *exterioare* de structurare a sistemului gotic. Oricare ar fi putut fi acestea, în orice caz acea idee fundamentală se menţine. Ea s-a dovedit şi din punct de vedere istoric o forţă motrice care impune, cu necesitate internă — desigur, nu fără *impulsuri* exterioare, şi anume de cel mai diferit tip —, apariţia acestui sistem, cel mai consecvent dintre toate.

Aici ne interesează în chip special faptul că această idee fundamentală, ideea unei mase unitare pretutindeni în mod egal, care se diferenţiază dinlăuntru în elemente mici şi foarte mici, *nu contravine*, de pildă, naturii pietrei. În piatră nu se poate numai „ciopli", cum făceau anticii, şi clădi, cum făcea Renaşterea, ci şi *sculpta ;* iar arhitectura gotică este *arhitectură sculptată ;* este arhitectură sculptată dintr-o masă în sine indiviză.

În acelaşi timp, dalta este, însă, numai mijlocul mecanic de a scoate la iveală şi a aduce la contemplare sensibilă acea animaţie cu totul specifică a stilului gotic, care există în masă în

Scanned with CamScanner

primul rînd ca posibilitate, așa precum condițiile istorice externe ale dezvoltării stilului gotic au fost doar *impulsuri* pentru forța interioară a ideii gotice, care în sine nu este istorică, ci *eternă*, la fel de eternă ca și ideea de construcție a antichității și a Renașterii.

În afară de aceasta, ar fi de remarcat : faptul că ideea în discuție *a apărut* tocmai în această epocă nu stă în acele impulsuri exterioare, ci în esența epocii. Expresie a acestei esențe a unei *epoci* este, în ultimă instanță, goticul. Sau, mai corect, el este expresie a *esenței omenești*, așa cum era ea structurată în această epocă.

Și altminteri se exprimă însă aici un aspect al esenței pietrei. Ideea goticului, firește, nu este una care să aibă sens numai cu privire la piatră, ci este una mai generală. Piatra nu este considerată în gotic, după cum s-a spus, ca acest ceva greu și care se autoafirmă în locul ei din întreg datorită pur și simplu greutății sale. Ea este, la fel de bine, considerată drept ceva *care rezistă* absolut prin soliditatea sa. Mai mult, ideea „gravitației" naturale „a pămîntului", la fel ca și ideea alternanței suferinței cu *împotrivirea* viguroasă, este exclusă în stilul gotic ; în clădirea gotică de piatră este extras din piatră generalul : soliditatea interioară pretutindeni egală și animația activă a unei mase unitare, și predispoziția internă a acestei mase de a se îmbina într-o bogată diversitate de forme, de a se diferenția în acestea, de a se condensa în membre și de a se stratifica în ele, pe scurt, de a se reliefa în cele mai diverse moduri din masivitatea ei unitară ; și este modalitatea acestei mase de a-și păstra, cu toate acestea, unitatea și de a reveni peste tot, în cele din urmă, din diferențiere la unitate și de a se concentra într-un punct atotstăpînitor.

Și în aceasta se manifestă esențialitatea pietrei. Dar este tocmai un nou aspect al acesteia; este piatra, dar ca o masă unitară și diferen-

Scanned with CamScanner

țiabilă, sau diferențiabilă și, totuși, unitară. Și chiar astfel cunoaștem noi piatra. În același timp, însă, piatra se prezintă aici dintr-o latură *mai generală* sau manifestă aici o esențialitate *mai abstractă*.

Astfel, stilul gotic nu este *antimaterial*, însă el nu este nici un *stil* specific *material*. El este — dacă stilul care accentuează caracterul diferențiabil al materialului este definit în mod realist, în ceea ce privește materialul — un stil *idealist* din punctul de vedere al materialului. Mai bine ar fi fost, poate, să fie numit un stil *formalist*. Forma „a biruit" aici materia, adică ea a negat, din punct de vedere estetic, gîndul la specificul materiei.

De aceea am opus mai sus cele două extreme ale stilului în piatră. Antichitatea și Renașterea sînt, în ceea ce privește materialul, stiluri realiste. Stilul gotic este formalist. În cele dintîi acționează simultan *unități* specifice, *autonome* și autonom structurate; chiar și în Renaștere în zid se asociază *unități* autonome într-un întreg. Dimpotrivă, în gotic masa se divizează *dinlăuntru* spre în afară. Acolo vedem un organism global alcătuit din organisme *individuale*. Aici nu mai este vorba despre individualități, ci numai despre un întreg animat în sine, deși infinit de bogat divizat, despre o unitate divizată și, în cele din urmă, infinit de bogat divizată, dar care întotdeauna domină în mod absolut particularul. Nimic individual nu există în afara unității care, în cele din urmă, se concentrează într-un punct.

Stiluri materiale diferite în același material

În același timp, acest contrast are o semnificație mai generală. Noi aflăm de aici că în artele tehnice nu este de ajuns discursul general despre necesara valorificare a materialului.

Scanned with CamScanner

Vedem, dimpotrivă, că aceste arte înțeleg același material din diferite laturi și, astfel, aceluiași material îi pot atribui caractere contrare.

În cele precedente, acest contrast dintre modalitățile de considerare a unui material a apărut mai ales ca un contrast între acel mod de considerare care confirmă și face a se manifesta esența lui specifică și acela care face același lucru pentru esența mai generală a aceluiași material. Dar în unul și același material pot fi reunite esențe de diferite tipuri și *specific contrare,* care să aștepte confirmare artistică. După cum una sau alta ajunge la confirmare și valorificare artistică, apar, alături, diferite tipuri de stil al artei tehnice, specific *caracteristice* pentru acest anumit material. Mai întîi un exemplu deosebit de simplu. Sticla, de pildă, are diferite însușiri caracteristice și, de aceea, este compatibilă cu multiple tehnici în care, de fiecare dată, pot fi perfect valorificate momente diferite și care se *exclud* reciproc în structurarea sau evaluarea materialului. De aceea există diferite stiluri specifice în sticlă, avînd, toate, drepturile lor. În ele va exista întotdeauna atîta „stil", pe cît este luată în considerare efectiv și se valorifică în unanimitate interioară cu sine însăși trăsătura de caracter a materialului. „Stil" înseamnă, spuneam, caracter. Dar unanimitatea cu sine însuși este esența fundamentală a oricărui caracter.

Reliefez, înainte de toate, două laturi ale esenței sticlei. Masa de sticlă dură suportă, datorită soliditații și finetii structurii sale, să fie tăiată și din ea sau în masa ei să fie cizelate ridicături sau adînciturі de cea mai pură formă cristalină. Iar masa de sticlă nu numai că suportă asta, ci în tehnica tăierii și șlefuirii finețea și duritatea structurii materialului ajung la cea mai nemijlocită *expresie.* Se manifestă o *deosebită* „virtute" a sticlei în faptul că, din

Scanned with CamScanner

ea, prin tehnica șlefuirii, pot fi prelucrate suprafețe și muchii de o puritate aproape matematică.

Dar aici trebuie să adăugăm : odată solicitat materialul pe latura acestei virtuți, se pretinde, din punct de vedere artistic, ca aceasta să ajungă pe deplin la expresie. De aceea, obținerea aproximativă, prin *presarea* sticlei, a suprafețelor și muchiilor pure la care ținteşte șlefuirea apare ca o nedreptate făcută sticlei. Aici, sticla ridică o pretenție pe care, însă, nu o împlinește.

În tehnica șlefuirii este vorba de o *intervenție* artistică în structura interioară a sticlei, prin care este extrasă esența sa *internă,* și anume textura internă a masei. Acestei tehnici i se opune, însă, aceea care tinde la modelare și care, în acest fel, relevă o esențialitate absolut *nouă* a sticlei, și anume capacitatea sa ca, în stare incandescentă și vîscoasă, să fie adusă prin suflare într-o formă *plastică* subțire și ușoară, capabilă totuși de existență și, în același timp, rapid structurabilă, prin prelucrare manuală, într-un fel sau altul. Precum în primul caz trăsătura de caracter autonom reliefată a materialului este specificul texturii fine și dure, la fel, în acest caz, este plasticitatea specific lesnicioasă a sticlei. Invers, precum acolo plasticitatea lesnicioasă, așa este *negată* aici din punct de vedere estetic capacitatea de prelucrare specifică prin intervenție în masa dură și fină. În cazul din urmă, putem spune, nu mai există defel o „masă". În locul ei a apărut ductilitatea, mlădierea, plasticitatea specifică a materialului, pe scurt, modificabilitatea ușoară a formei. Nu e necesar să spun că prin menționarea acestui din urmă principiu al tratării sticlei am în vedere, mai cu seamă, tehnica venețiană. Se poate spune că venețienii au știut să aducă la perfecțiune acest principiu, în deplină puritate și consecvență. Astfel, ei au creat, în sens eminent, un stil al sticlei.

Scanned with CamScanner

Acestor posibilități, independente una de alta, de a extrage și aduce la ecloziune artistică esența sticlei, li se alătură, însă, și alte posibilități. Sticlei i se pot da culori prin ardere. Cu aceasta, s-a indicat însă un nou stil al sticlei. Aici nu este vorba despre posibilitatea de a interveni în interiorul masei de sticlă, și nici despre posibilitatea modelării lesnicioase. De aceea, aplicarea acestei tehnici trebuie mărginită la cea mai simplă modelare ; la una prin care este creată doar baza valorificării esențialității sticlei, aflată *aici* în discuție. Se va asocia cît mai rar cu putință tehnica arderii culorii cu tehnica șlefuirii sau tăierii.

Vreau să reamintesc, însă, și un alt exemplu de contrast între tehnici, despre care a fost vorba și în alt context. Metalul poate fi turnat și, în turnare, poate fi prevăzut cu ornamente figurate ; pe de altă parte, aceste ornamente pot fi prelucrate, prin ambutisare, în plăci subțiri. În primul caz, figurile sînt fixate de masă prin coeziunea naturală de *masă*. Aceasta este o coeziune în *profunzime*. În celălalt caz, din contră, figurile nu se fixează de nimic, ci sînt o parte *a suprafeței*. Ele sînt produse prin desfolierea suprafeței. Ambele aspecte rezidă în material. Acolo, *virtutea* solicitată *materialului* este coeziunea în masă sau în profunzime, aici, este ductilitatea suprafeței și coeziunea în extindere.

De aici rezultă însă, după cum am văzut, în chip necesar, un caracter absolut diferit al figurilor ornamentale. Acea fixare de masă sau legătură dată de unitatea de masă poate fi, înainte de toate sau în sine, ceva foarte diferit. Poate fi o fixare pe suprafață mai largă, iar, pe de altă parte, figurile se pot reliefa și se pot rotunji în sine atît de mult, încît fixarea să se restrîngă la o suprafață relativ *redusă*. Dar posibilitatea, existentă în natura *turnării*, ca figurile — chiar dacă *se reliefează liber* pînă la o anumită limită, așadar se rotunjesc în sine și astfel dobîndesc

Scanned with CamScanner

totodată un caracter de autonomie — să formeze totuși cu întregul o unitate de masă sigură, se valorifică atunci cînd această reliefare liberă *se petrece* foarte deslușit. În schimb, stilul *ambutisării* cere ca figurile să se *prezinte* ca apărînd nemijlocit prin *extinderea suprafeței,* adică aici *nu* se poate — fără a fi distrus caracterul propriu al acestei tehnici — ca figurile să se *reliefeze rotunjite* în ele însele.

Ele sînt obligate, de îndată ce caracterul tehnicii trebuie păstrat, să se prezinte chiar ca întinse și plate și să indice la margini raportul cu *suprafața, menținînd* astfel unitatea suprafeței. În aceasta constă stilul specific al ambutisării. O figură ambutisată care se reliefează rotund — așadar, după caracterul ei, este *turnată* sau *aplicată* — poate fi în sine oricît de agreabilă, iar artistul poate să fi arătat în crearea ei o cît de mare iscusință ; printr-o asemenea emulație cu arta turnării, valoarea specifică a ambutisajului ca atare nu este intensificată, ci diminuată.

Scanned with CamScanner

Capitolul al douăzeci și patrulea

TIPURI DE SIMBOLICĂ ÎN OPERA DE ARTĂ TEHNICĂ

Simbolica generală a suprafeței

În măsura în care, într-o operă de artă tehnică oarecare, modelarea face să ajungă la drepturile lor caracterul materialului sau unele aspecte ale acestuia, în ea rezidă un moment al unei „*simbolici materiale*" a operei de artă tehnice. Dar o asemenea simbolică materială nu rezidă în primul rînd în forma artistică, ci, înainte de toate, independent de vreo formă, *suprafața* operei de artă închide în sine o atare simbolică. Dar aici se presupune că materialul ca atare se evidențiază în suprafață. Dacă acesta este cazul, atunci crearea unui caracter al materialului pentru impresia noastră, așadar simbolica materială, rămîne negreșit doar pe seama formei artistice. Dar noi am văzut deja că artistul poate crea, doar prin modelarea sa, un anumit caracter al materialului. Astfel, clădirea dorică este o clădire de piatră pronunțată și trimite la o masă de piatră cît se poate de precis structurată, chiar atunci cînd piatra nu *iese la iveală* nicăieri, ci este peste tot acoperită cu stuc, iar acesta este prevăzut la suprafață cu culoare. „Verosimilitatea", cerută întotdeauna în opera de artă tehnică în ceea ce privește materialul, nu constă, tocmai, neapărat în *manifestările* nemijlocite ale acestuia pe suprafață, ci constă,

Scanned with CamScanner

înainte de toate, în *menținerea* acelui caracter al materialului care a fost o dată creat *în vreun fel*, pentru impresia privitorului.

După aceasta, trebuie răspuns la întrebarea privind *autenticitatea* materialului. Presupunînd că dintr-un oarecare material neautentic s-ar obține unul autentic prin modalitatea de imitare sau reproducere, astfel încît să se producă *impresia* de material autentic care să nu fie *tulburată* nicăieri, atunci materialul neautentic ar fi *autentic* din punct de vedere *estetic*, chiar dacă altminteri el ar continua să fie *neautentic* și ar fi *disprețuit* din alt punct de vedere decît cel estetic. În cazuri particulare, problema este doar dacă imitația *reușește* realmente și nu apare iarăși ici și colo *impresia* că materialul ar vrea să fie ceva ce de fapt nu este, și nici n-ar putea să fie.

Suprafața unei opere de artă tehnice este, însă, înainte de toate, „simbolică" într-un înțeles diferit și mai general decît cel pomenit mai sus. Materialul operei de artă, de pildă piatra sau lemnul, este extras, rupt sau tăiat dintr-un context natural mai cuprinzător. Dar acum el este transferat în contextul unei opere de artă. El a devenit purtător al „funcțiunilor" care constituie contextul vital al *operei de artă*, și devine obiectul contemplării noastre *estetice*. Obiectul contemplării estetice, însă, este întotdeauna o lume abstractă desprinsă de orice realitate. Iar el trebuie să fie recunoscut ca atare. Nimic din acest material care a devenit purtător al lumii abstracte nu are voie să-mi aducă aminte de apartenența la natura brută, adică la natura nemodelată artistic.

Această cerință este satisfăcută, înainte de toate, prin prelucrarea artistică a suprafeței pietrei sau a lemnului ș.a.m.d. Dar, poate, impresia de material brut nu este încă anulată prin aceasta. În acest caz, acea „desprindere" se completează prin faptul că un strat sau o „piele" densă închide de jur-împrejur pro-

Scanned with CamScanner

dusul artistic. Așa ceva se produce prin bătuire, nuanțare, lustruire, acoperire cu firnis, prin glazură, prin aplicarea de culoare lemnului, pietrei, argilei, prin patină la bronz. După cum ne amintim, despre asta a mai fost vorba cu altă ocazie. Dacă materialul în sine are o „piele" precum sticla sau capătă cumva, prin modul natural de prelucrare, o suprafață compactă, el nu mai necesită vreun mijloc special pentru producerea acesteia.

Și în acest loc trimit mai cu seamă la „patină", la împletitura fină de licheni etc. pe care în urma temperiilor a căpătat-o piatra. Prin aceasta, se realizează, pe de o parte, acea desprindere și astfel, în același timp, o uniformizare a întregului în sine. Pe de altă parte, de aici rezultă și altceva care poate împrumuta clădirii arhitectonice o nouă caracteristică estetică. Patina în chestiune unifică clădirea cu natura înconjurătoare. Ea o întreține, în cazul dat, cel mai nemijlocit în special cu *solul* din care crește clădirea și de care ea ține. O clădire gotică, de pildă, este desăvîrșită dacă a căpătat această „piele", fiind astfel în sine unificată cu pămîntul.

Aici îmi pare a cădea într-o contradicție. Mai întîi „pielea" trebuia desprinsă, acum ea apare ca mijloc de unificare. În realitate, aici nu există nici o contradicție. Acea desprindere este o extragere izolatoare a materialului din *existența sa naturală brută*; dimpotrivă, această unificare este preluarea animației naturii înconjurătoare în lumea abstractă a operei de artă *finite*, este o extindere a operei de artă dincolo de ea însăși și, astfel, în ea însăși, este o întreținere a ei într-un context vital mai amplu. Unificarea clădirii arhitectonice cu pămîntul, în special, este preluarea forței vitale a pămîntului în opera de artă sau în lumea abstractă a acesteia. Ea este cerută atunci cînd pămîntul *face să* „crească" clădirea arhitectonică din sine. În această privință, el devine atunci *parte* a clădirii arhitectonice.

Scanned with CamScanner

Poate fi menționată aici și căptușirea pereților cu covoare, tapiserii etc. Totuși, aceasta nu ține cu totul de acest domeniu, deoarece aici intră în discuție un alt moment, și anume comoditatea, relația prielnică a pereților care delimitează spațiul de locuit cu omul căruia el îi este destinat.

Simbolica materială a suprafeței

Înainte de toate, însă, acea „piele", este un mijloc de idealizare a materialului și, astfel, a operei de artă, adică un mijloc de extragere din sfera produselor materiale brute, un mijloc de punere în evidență a materialului în slujba artei sau a lumii abstracte care se numește *operă de artă*. Dar finalmente ea este — în măsura în care corespunde întotdeauna particularității materialului sau chiar rezultă din aceasta nemijlocit și de la sine — și martor al acestui *fel de a fi* și, astfel, totodată, element al unei simbolici materiale în sensul arătat mai sus, adică în sensul uneia prin care va fi caracterizată esența materială a materialului. Desigur, ține de natura *pietrei* ca ea să capete, datorită vîntului și ploii, o anumită patină. Tot așa, ține de esența lemnului faptul că el absoarbe baițul pe suprafață ; ține de natura *metalului* de a dobîndi o patină metalică sau alta. Și chiar lustruirea lemnului, dincolo de orice înveliș, lasă să apară în el textura internă, fibrele și nervurile, mai limpede decît o poate face simpla prelucrare brută, de pildă cu fierăstrăul.

Dar această simbolică materială poate să se manifeste, în funcție de natura materialului, foarte diferit, și chiar prin mijloace care par complet contrare celor abia pomenite. Să ne gîndim aici, de pildă, la tratarea de tip „Rustica" a suprafeței de piatră. Aceasta face să devină vizibilă *forța* nesupusă, dîrză a pietrei. Și face aceasta în cel mai convingător

Scanned with CamScanner

mod. În această privință, și ea este material simbolică sau este un mijloc al simbolicii materiale. Dar aici trebuie făcută o remarcă specială : la tratarea „Rustica" este de însemnătate hotărîtoare ca ea să apară ca una *artificială*. Nu trebuie să se obțină strălucirea *rupturii* naturale. Asta ar fi o totală neînțelegere a motivului. Dimpotrivă, trebuie să devină vizibilă forța care *înfruntă* loviturile evidente ale instrumentului de prelucrat, așadar să se *trădeze* tocmai prelucrarea *artificială*.

Aici se realizează, totodată, un principiu general. Am mai spus că ambutisarea trebuie să se înfățișeze tocmai ca ambutisare. În mod analog, sculptura în lemn trebuie să trădeze cuțitul de sculptat, prin urmare să nu prezinte o suprafață lucioasă, așa cum prezintă masa de lemn presată. Înainte de toate, însă, aspectul din urmă nu înseamnă că sculptura în lemn trebuie să arate cuțitul de sculptat care se poartă *neîndemînatic* cu materialul, ci ea trebuie să arate acel cuțit care-și *atinge* pe deplin *scopul*.

Dar scopul este tocmai elaborarea de forme în *lemn*, prin urmare nu *distrugerea* lemnului prin formă. Pe de altă parte, sculptura în lemn trebuie să lase să fie recunoscut cuțitul de sculptat nu fiindcă pe noi ne interesează, în contemplarea lemnului sculptat, *sculptorul* și *cuțitul* său. Asta ar fi aceeași neînțelegere care se ascunde și în aserțiunea că noi ar trebui să vedem în pictură „mîna" artistului. Ceea ce vedem noi atunci cînd vedem, în lemn, cuțitul de sculptat, nu este în realitate cuțitul de sculptat, ci lemnul, și anume lemnul care anunță propria sa *esență* de acest tip și propria sa *voință* în raport cu cuțitul de sculptat sau cu tratarea. Și în materialul care *a fost silit* să capete o formă prin mașină noi „vedem" ceva, și anume, mașina. În sine, mașina nu este cu nimic mai nedemnă decît cuțitul. Dar prin ea este distrusă libertatea și

Scanned with CamScanner

voința proprie ale materialului. În prelucrarea prin cuțit, din contră, ele își afirmă drepturile. Produsul artistic care rezultă de aici nu este, așadar, o siluire a materialului, ci un compromis liber între voința lui și voința artistului, liber deoarece aici *amîndoi* își păstrează voința. Tocmai acesta este însă și sensul stilului „Rustica". El demonstrează voința pietrei în *prelucrarea artistică.*

Culoarea suprafeței

Problema privind tratamentul artistic al suprafețelor operei de artă tehnice mai cere, însă, o incursiune specială într-un moment al suprafeței, și anume, culoarea. Culoarea este un înveliș și, în consecință, este aptă înainte de orice a realiza acea misiune generală de desprindere a operei de artă din contextul naturii și al stării naturale brute, și de introducere a ei în lumea abstractă a operei de artă. Dar aici accentul trebuie pus pe faptul că, și în culoare, uneori mai mult, alteori mai puțin, natura *materialului* poate ajunge la drepturile ei. Iau un exemplu aflat departe de exemplele de materiale tehnice de pînă acum : mătasea lucioasă. Ea reflectă ici și colo lumina albă a zilei. Aici există o alternanță între material și lumina care vine din afară, și care are în sine o semnificație estetică. Dar această alternanță este, în același timp, o luptă, iar în luptă poate fi nimicit ceva. Asta se întîmplă atunci cînd culoarea mătăsii este întunecată ; ea apare ștearsă acolo unde se produc reflexele. Lumina albă apare în locul ei. În schimb, reflexele albe sînt *înrudite* cu culoarea deschisă.

În ele, natura luminoasă a culorii, de pildă a galbenului sau a verdelui luminos, deschis, pare extrasă și adusă în sine la drepturi depline. În întregul țesăturii, adică acolo unde culoarea ca atare ajunge la drepturile sale, lu-

Scanned with CamScanner

mina pare uneori a trece pe planul al doilea, alteori pare a fi confirmată. De aceea, în primul rînd culorile luminoase sînt conforme naturii mătăsii.

Analog mătăsii se întîmplă lucrurile și la porțelan. Și aici culoarea întunecată pare nimicită prin jocul luminii care este răsfrîntă ici și colo de glazură; în schimb, din culoarea luminoasă pare descătușată și pusă în drepturi o latură a naturii sale.

Contrastul deplin cu mătasea îl formează catifeaua. Lumina care atinge muchiile face culoarea să iasă în relief. În adînciturі, din contră, ea este absorbită și culoarea se retrage în întuneric. Ea pare aici că ațipește și că este trezită la viață, prin lumină, în acele locuri care ies în evidență. De aceea, culoarea plină este naturală pentru catifea și, la fel, pentru pluș.

Din nou altfel se petrec lucrurile cu lîna. Lumina întîlnește aici firele sau perii care ies în relief ai țesăturii și este reflectată de ei; în adînc, în schimb, ea se pierde printre fire. Cele două fenomene așternpeste țesătură o licărire cenușie sau o licărire de luminozitate mijlocie. De aceea, înainte de orice, culorile de intensitate mijlocie sînt conforme țesăturii de lînă. Să observăm aici, de plidă, felul în care, în covoarele vechi, albul este evitat, adică este înlocuit prin cenușiu, iar galbenul se transformă în galben-cenușiu. Culorile dominante sînt culorile de luminozitate mijlocie, înainte de toate albastrul și roșul. Artistul nu încearcă nici să lupte cu acea particularitate a lînei, ci o confirmă. Și este răsplătit pentru aceasta. Acel licăr cenușiu apare precum o licărire ce acoperă întregul sau, cum spuneam la un moment dat mai devreme, ca un înveliș pe care noi îl înlăturăm în gînd. Prin urmare, noi luăm albul, adică cenușiul, drept alb, iar galben-cenușiul, drept galben. Roșul și albastrul apar mai luminoase și mai profunde.

Scanned with CamScanner

Acea confirmare a naturii mătăsii este intensificată dacă în ea sînt întreţesute fire sclipitoare, de pildă argint şi aur. Prin aceasta, natura ei luminoasă este valorificată mai amplu, iar dreptul ei de a reflecta, confirmat mai deplin.

Există şi alte modalităţi înrudite şi, totuşi, diferite de a aduce la suprafaţă caracterul intern al unui material. Menţionez de pildă o posibilitate care pare depărtată de cele amintite mai sus : cracarea faianţei, adică producerea de fisuri fine în glazură. Astfel, ea este caracterizată drept specifica fragilitate care este. Înainte de toate, prin aceasta, ca şi prin acea tratare a mătăsii, pe suprafaţă este aplicată o plasă unificatoare, care nivelează culorile şi le cufundă într-un mediu omogen. Aici, însă, este important faptul că elementul unificator nu este ceva străin, ci în el iese la iveală, totodată, structura internă a materialului.

Alte momente ale simbolicii materiale

Întreţeserea de fire de argint şi de aur în mătase, fisurile din glazura faianţei *transformă* structura suprafeţei, dar ele nu o incizează. Asta o fac alte moduri de tratare a suprafeţei, de pildă intarsia în lemn şi piatră, încrustaţia în metal. Prin aceasta, devin însă evidente noi virtuţi ale texturii materiei. Suprafaţa lemnului se mulează în jurul intarsiei de lemn, fildeş, sidef şi o menţine întinzîndu-se elastic. Bronzul cuprinde şi reţine aurul bătut în adînciturile excavate în bronz şi lărgindu-se spre în jos.

Pe lîngă acestea să menţionăm tehnicile altfel structurate, în care, prin asocierea de părţi a diferite materiale, se creează pentru ochi o nouă esenţă materială. Asta se întîmplă, de pildă, atunci cînd celulele şi emailul topit în ele apar asociate, între ele şi cu baza lor de

Scanned with CamScanner

metal, într-un întreg solid. În toate aceste cazuri vedem intrînd în acțiune reciprocă fie materiale de aceeași natură, fie materiale de natură diferită, și astfel vedem esența lor internă intensificată la o animație superioară.

Acestora li se adaugă, în sfîrșit, modalitățile de acțiune reciprocă a părților autonome ale unui întreg tehnic : înțepenirea cu scoabe, îmbinarea cu cepuri și altele asemenea la lemn, despre care a fost deja vorba. Și aici se manifestă esența internă a materialului și se manifestă mereu din alte laturi. Dar aici să observăm, mai ales, reunirea materialelor *diferite*. Și în aceasta rezidă o capacitate, specifică lemnului, de a fi dispus să accepte în sine *nitul* dur și să-l țină ferm datorită forței sale de expansiune elastică naturală.

În același timp, însă *relația* dintre lemn și nitul înfipt în el, tocmai datorită acestei elasticități a structurii interne a lemnului, pe de o parte, și, pe de altă parte, durității nitului, este una naturală, deci agreabilă.

Prin aceasta, este indicat însă un nou principiu : și asocierea diferitelor materiale în opera de artă tehnică poate fi uneori conformă materialelor, dar ea poate fi alteori o maltratare a acestora. Aplicațiile de metal ambutisat, de pildă, pe marmură, care par a zgîria marmura, cuiele prin care ele sînt fixate și pe care marmura doar scrîșnind le lasă să pătrundă în ea, sînt maltratări ale marmurei. Sunetul zgîriatului și scrîșnitului este protestul său cu glas tare contra unei atari brutalizări. Și asocierea celor două materiale fragile, sticla și porțelanul, în oglinda înrămată în porțelan, și multe altele fac parte din această categorie. Este imposibil ca artistul care trăiește în materialul său, prin urmare simte o dată cu el, să rabde asemenea lucruri. Numai materialele care, în ipoteza unei anumite modalități de asociere, dau un „sunet bun", îngăduie artistului acest mod de asociere.

Scanned with CamScanner

În fine, în acest context, trebuie pomenit încă un factor, ce nu este supus voinței omenești, dar care poate contribui de asemenea la a releva esența internă a materialului; și anume, timpul. Aici nu mă gîndesc la patina pe care „vremea" poate s-o dea pietrei și metalului, oarecum și lemnului, ori la stratul subțire de praf și slin care acționează asupra culorii covorului unificînd-o, ci mă gîndesc la influențele care *distrug* în sine, de pildă la *„dintele vremii"*, care atacă suprafața lemnului. Și asemenea relative distrugeri pot avea o valoare estetică pozitivă. „Dintele vremii" roade materialele într-un mod *propriu*, specific acestui material. Și astfel ajunge la *expresie* chiar această *modalitate* a materialului. Și de aici se poate naște un farmec propriu operei de artă.

În măsura în care *vîrsta* unei opere de artă exercită această acțiune, și vechimea operei de artă poate fi desemnată drept cea care produce acest farmec. În același timp, însă, *vechimea* are semnificație estetică *doar* datorită acestor acțiuni. În schimb, simpla conștiință că o operă de artă e veche sau că ea are, prin vechime, valoare *istorică* sau *arheologică*, n-are nimic de a face cu opera de artă.

După tipul de tratare a suprafețelor și după modalitatea în care se exprimă în aceasta esența interioară a materialului, noi deosebim categoric confirmarea caracterului materialului prin *modelare* sau confirmarea pe care părțile operei de artă, datorită *formei* lor, o exercită înlăuntrul întregului. În măsura în care aceste forme lasă să se manifeste și să se concretizeze anumite laturi ale materialului, anumite forțe proprii lui, acestea sînt în chip necesar și purtătoarele unei asemenea „simbolici materiale".

În același timp, însă, și înainte de toate, forma indică *funcțiunile*, chiar și pe acelea care sînt *independente* de natura materialului.

Scanned with CamScanner

în această privință, ea este purtătoare a unei *simbolici funcționale* speciale. Astfel, bosajul este purtătorul unei funcții a *cedării* elastice și a dobîndirii *forței de rezistență* internă în atare cedare.

Dar, întrucît asemenea funcțiuni sînt pur și simplu elemente din *modul de existență* al operei de artă, factor în contextul vital pe care opera de artă îl reprezintă *în ea însăși* și fără raport cu *exteriorul*, dăm acestei simbolici funcționale numele special de „simbolică funcțională *imanentă*". Acesteia i se opune apoi simbolica *teleologică*. Aceasta este o simbolică a relației teleologice cu lucrurile sau este nemijlocit simbolică a relației teleologice cu *omul*.

Simbolică funcțională imanentă și simbolică teleologică

Voi lămuri sensul și contrastul acestor tipuri de simbolică printr-un exemplu simplu. Cana de ceai, de pildă, stă ferm pe suprafața ei inferioară, cedează, în bombare, propriei greutăți, și se concentrează iarăși în sine sau se întoarce la poziția normală de echilibru. Dar prin faptul că se lărgește astfel, ea creează în același timp *spațiu lichidului*, și, pe măsură ce se restrînge din nou, îl *înconjoară*. Acea extindere și concentrare în sine, sau întrucît numai în aceasta își capătă cana de ceai propria sa *existență*, este un moment al „simbolicii funcționale imanente". În faptul însă că ea, în același timp, creează spațiu și fluidului și îl împresoară, rezidă un moment al simbolicii teleologice, și anume al aceleia referitoare la *lucruri*.

Dar să examinăm, în raport cu ultimul tip de simbolică, și *ciocul* căniі de ceai. Acesta este, presupun eu, rotund în profil și mai lat la capătul inferior. În progresia sa, se îngustează treptat. El începe în partea de jos, de la vas, în direcție orizontală, se întoarce apoi

Scanned with CamScanner

într-o ușoară curbare spre în sus și, în sfîrșit, într-o curbare asemănătoare, spre în afară. Astfel, el creează lichidului o ieșire naturală. Acesta poate curge în ciocul cănii urmîndu-și tendința de extindere *orizontală naturală*. El este concentrat apoi, la fel din toate părțile, într-un jet rotund. Acest jet se îngustează apoi fără constrîngere și, la fel de lin, este condus spre în sus și spre în afară, astfel încît, în final, se poate elibera din strînsoare într-o mișcare firească.

Astfel, vasul intră în relație cu ceva diferit de el ; nu într-o relație dușmănoasă, ci într-o relație prietenească și avantajoasă, o relație voluntar prevenitoare. Totul rezidă în *forma* ciocului cănii. Noi vedem cana de ceai exercitînd atitudinea prevenitoare și manifestîndu-și respectul față de lichid datorită acestei forme a ciocului cănii, sau noi vedem asta *în mișcarea* existentă aici.

Astfel, vasul dobîndește o nouă semnificație. Ea este o semnificație estetică, tocmai fiindcă *rezidă*, nemijlocit intuibilă, în *formă*.

Și acum să ne întoarcem privirea spre toarta, care se găsește în partea opusă ciocului. Aceasta invită vizibil la apucarea și ridicarea vasului. Această apucare și ridicare este una comodă și sigură, datorită formei toartei și datorită locului unde este fixată toarta, datorită felului toartei de a se mula pe mînă și datorită felului ei de a se prinde de vas ori de a se fixa pe el.

Aici însă rezidă o relație nemijlocită cu *omul*, o oferire de la sine pentru o *activitate* care aduce bucurie omului. Din nou, prin aceasta vasul capătă o semnificație sporită. În el există în mod nemijlocit mișcarea plăcută a mîinii care apucă. În el există, mai întîi ca *potențială*, activitatea care e pe cale a se realiza. Aceasta o văd eu în forma toartei. Văd că pot să o ridic și, o dată cu ea, pot ridica vasul liber, comod și sigur. Dar și această acti-

Scanned with CamScanner

vitate potențială este activitate. Prin faptul că eu văd că *pot* exercita activitatea, văd, în același timp, activitatea *pe care* o pot exercita. O văd, adică *cu* o resimt.

Acum să ne întoarcem la cele spuse la începutul acestei secțiuni. Acolo era vorba despre posibilitatea de utilizare a produselor artelor tehnice în scopuri practice sau despre posibilitatea că acestea să servească întrebuințării practice. Această posibilitate, s-a spus, nu este totuși întotdeauna esențială pentru opera de artă tehnică, ci esențial este doar faptul că ea servește propriei sale capacități de existență.

Și aici, iarăși, a fost pus accentul, mai departe, pe faptul că această capacitate de existență ar constitui opera de artă nu ca fizică, ci ca estetică, așadar că acea „servire" n-ar fi una ce există pentru rațiune, ci ar fi obiect al contemplării estetice și al desfătării estetice, drept servire animată, drept creație a unui organism animat ce se menține în sine în stare sigură.

Tocmai asta e valabil și despre servirea pentru întrebuințare practică. Nici aici nu este important faptul fizic al servirii, nu *utilitatea* efectivă, ci acea impresie de oferire de la sine animată sau acea activitate umană văzută nemijlocit în opera de artă tehnică, respectiv trăită în contemplarea acesteia.

Ar mai fi de arătat și un alt exemplu al stării de lucruri despre care este vorba aici. Astfel, caracterizez, în același timp, ceva mai deplin această stare de lucruri. Nu faptul sau *înțelegerea rațională* că o mobilă permite ședere tihnită are realmente însemnătate estetică. Desigur, o asemenea servire, efectivă și recognoscibilă pentru rațiune, în scop practic poate împrumuta valoare operei de artă. Fără îndoială, ea face asta, dacă realizarea scopului practic are valoare. Scaunul comod, de pildă, are valoare fiindcă șederea tihnită pe care o face cu putință are valoare. Dar asta nu este,

Scanned with CamScanner

pe scurt, o valoare nemijlocit inerentă scaunului pentru *contemplarea estetică*; ea nu este o valoare estetică, atîta timp cît noi *știm* doar de această comoditate. Ea nu este una imanentă lui sau nu este o „valoare intrinsecă", ci este o pură valoare de utilitate. Toate valorile estetice sînt, însă, valori intrinseci.

Să presupunem, însă, acum, că mobila comodă nu *este* numai comodă, ci pare „a se acomoda", adică noi căpătăm *impresia* că ea se ridică, se lărgește, se mulează și *creează*, prin asemenea activitate, posibilitatea ședерii comode. Prin această activitate ea se oferă prin urmare, de bunăvoie și evident, pentru ședere comodă sau invită la aceasta. În acest caz, negreșit, întrebuințarea practică ține de natura estetică a mobilei și reprezintă o parte constitutivă esențială a acesteia. Acum eu nu mai știu doar rațional de adecvarea ei la scop, ci găsesc în structură o *activitate* îndreptată spre acest scop, prin urmare o activitate semnificativă. Mobila îmi *dăruiește* comoditatea, îmi creează siguranța și libertatea de mișcare și de odihnă pe care comoditatea le presupune. Și ea face aceasta nu numai efectiv, ci conform mărturiei *impresiei* mele nemijlocite.

Dar, prin faptul că, pentru impresia mea, în mobilă există acea „dăruire", în ea există, în același timp, ceea ce este dăruit, activitatea făcută *mie* posibilă prin *acțiunea* mobilei și comoditatea, deci caracterul plăcut al acestora. Eu *„văd"* în ea, adică *presimt*, în contemplarea nemijlocită a obiectului, această siguranță și libertate și sentimentul de comoditate existent aici. Atribui, așadar, acest *sentiment de tihnă* mobilei, adică îl resimt ca provenind din ea și, deci, existent în ea. Într-un cuvînt resimt bunăstarea mea trupească drept ceva legat de acest lucru material sau empatizat — cu toate că într-un sens specific nou al acestui cuvînt — în el.

Scanned with CamScanner

La fel se prezintă situația, însă, cu acea toartă a cănii. Prin faptul că — pot spune și așa — eu văd oferirea de la sine a acesteia pentru o apucare comodă, „văd", adică resimt în același timp acel ceva *pentru care* obiectul se oferă, în cazul nostru — comoda și sigura prindere și apucare, ținere și ridicare. Eu numesc toarta însăși „sigură și comodă", *deoarece* eu *intuiesc* nemijlocit în ea siguranța și comoditatea *acțiunii* mele.

Elemente simbolice similare se găsesc, însă, în ultimă instanță, în toate produsele posibile ale artei tehnice. O ușă înaltă invită la trecere liberă; eu mă văd, adică mă simt nemijlocit, în contemplarea ei, trecînd liber prin ea. Din contră, ușa scundă pare că amenință libertatea trecerii. Portalul care se deschide către în afară al unui dom invită, în același sens, la intrare liberă. În trepte vedem piciorul care calcă comod și pășește din treaptă în treaptă. De aceea, noi numim treptele însele „comode". De fapt, în toate aceste cazuri, comodă este numai acțiunea mea. Dar această acțiune și, deci, comoditatea ei eu le găsesc chiar în obiect. La fel, la fotoliul comod, *repausul* și *odihna* sînt comode. Dar noi *atribuim* această comoditate tocmai formei operei de artă tehnice.

În zilele noastre se vorbește peste tot despre *comoditatea* operei de artă tehnice. Dar nu trebuie să se uite că și cu totul *alte* tipuri de comportare umană pot da, la fel, operei de artă tehnice un „*caracter*"; mai cu seamă scaunului. O mobilă de stat invită de pildă, prin întreaga sa alcătuire, nu la o ședere comodă, ci la o ședere *dreaptă* sau la o ședere cu demnitate reținută. În acest caz, ei îi e proprie, tocmai de aceea, această *demnitate*. Sau o mobilă de stat pare destinată a sta neclintită pe locul său; alta, dimpotrivă, apare ca ușor de mișcat din loc. În acest caz, noi vedem, în prima, ședere persistentă, în a doua, *mobilitate* omenească.

Scanned with CamScanner

Astfel se exprimă omul în tot ceea ce, datorită structurii sale, se referă la om și pare a i se oferi acestuia pentru un anumit tip de întrebuințare. În aceasta rezidă un tip special de *umanizare*. Opera de artă nu numai că-și datorează *existența* sa unei activități interioare, care, în ultimă instanță, nu este nimic altceva decît activitatea *mea*, ci ea îl invită pe om, vizibil, la o anumită activitate și *de aceea* închide în sine și activitate omenească.

Scanned with CamScanner

Capitolul al douăzeci și cincilea

SIMBOLICA FUNCȚIONALĂ IMANENTĂ

Forme principale, conjuncții, punctuație

Acele „simboluri funcționale imanente" se descompun în mai multe clase. Toate formele părților unei opere de artă tehnice sînt părți constitutive ale unui limbaj. Ele povestesc, în fiecare caz în parte, o istorie, anume istoria despre cum devine și cum își cîștigă și afirmă propria existență opera de artă tehnică, prin acțiunea forțelor care acționează în ea. Această istorie se descompune apoi în secțiuni, perioade, propoziții și cuvinte individuale. Repovestirea acestei istorii este descrierea estetică a operei de artă.

Examinarea științifică a esenței interne a acestui limbaj poate fi numită *gramatica* formelor operei de artă tehnice. Aceasta, însă, se descompune, precum orice gramatică, în morfologie și sintaxă. În înțelegerea *legității sensului* formelor operei de artă tehnice, în sfîrșit, constă logica acesteia. Această logică este, deoarece acea legitate este o legitate a forțelor mobile, mecanică estetică.

Morfologiei, însă, îi premerge teoria materialului. În același timp, aceasta se transformă constant în morfologie. La fel, morfologia se transformă în sintaxă. Iar logica este presupusă pretutindeni și atotstăpînitoare.

Scanned with CamScanner

Anumite elemente de *morfologie* au fost date în secțiunile noastre a treia și a patra. Să ne amintim de pildă, în special, ceea ce s-a spus despre forma bosajului și a cavetei, și despre combinațiile celor două. În secțiunea a patra s-a încercat apoi și o descriere estetică parțială a operelor de artă tehnice. Acolo a fost vorba și despre tipurile de îmbinare a formelor într-un întreg semnificativ, prin urmare despre „propoziții" și „perioade". În aceasta existau elemente de sintaxă a formelor tehnice. Ni s-a lămurit și sensul general al *logicii* formelor operei de artă tehnice.

Dar, între formele părților operei de artă tehnice, mai pot fi distinse diferite genuri, din punctul de vedere al *poziției* lor în *întreg*. Anumite forme sînt forme principale, adică sînt forme ale membrelor mai mari din organismul pe care îl reprezintă opera de artă tehnică. Ele sînt comparabile cu termenii noționali din limbajul articulat, cu substantivele, adjectivele și verbele.

Acestora, însă, li se pot opune formele care leagă, conjuncțiile, și, pe de altă parte, punctuația. Aceasta din urmă desemnează elemente care despart. Totuși, ele nu pot despărți fără ca, în același timp, să lege. Iar conjuncțiile nu pot, dacă sînt forme autonome, să lege fără ca tocmai prin aceasta, în același timp, să separe. Diferența dintre aceste două tipuri de forme este, deci, una relativă. Și conjuncțiile și punctuația sînt, însă, inițial sau în sine, *termeni noționali*, adică și ele definesc funcțiuni. Dar ele nu desemnează funcțiuni principale, ci tocmai funcții de unire sau separare, de unificare și autonomizare a funcțiunilor principale. Ele caracterizează, ce-i drept, funcții similare formelor principale sau termenilor noționali. Dar acestea sînt reduse la un astfel de serviciu de unire și despărțire. Formele în care ele se exprimă sînt reduse la *forme intermediare*.

Scanned with CamScanner

Şi cu anumite conjuncţii ne-am întîlnit deja. Am văzut, de pildă, triglifele încopciate spre în sus prin astragal. Acesta este o formă ornamentală a intersecţiei a două bolţi. În astragal se anunţă şi se ascunde, în acelaşi timp, o linie de despărţire. El nu funcţionează, dacă „se desfăşoară" ca de obicei orizontal, nici către în sus, nici către în jos, ci doar în propria sa direcţie orizontală; el se întinde, în alternanţă ritmică de extindere şi de oprire sau reîntoarcere în sine însuşi în această direcţie. De aceea şi elementele pe care el le încopciază sînt definite nu ca *acţionînd* de sus spre în jos unul contra altuia, ci doar ca aparţinînd aceluiaşi tot sau ca formînd o unitate stabilă şi fermă. Astragalul este „şi"-ul simplu al limbajului articulat. În cazul menţionat mai sus, el desemnează cornişa şi triglifa doar ca aparţinînd aceluiaşi tot şi, prin urmare, desemnează acţiunea poverii ca trecînd nemijlocit de la cornişă la triglifă şi continuînd în aceasta. Altă dată astragalul desemnează simplul repaus într-o mişcare străbătînd în desfăşurare de jos spre în sus sau şi într-o mişcare orizontală.

În contrast cu acesta se situează bacheta. Aceasta este un punct de conflict în mic. Ea introduce, de pildă, într-o mişcare ce merge vertical spre în sus, o altă mişcare verticală. Aceasta, însă, nu este nici o simplă continuare a celei dinţîi, şi nici o mişcare ce intervine absolut *liber*, ci ea se suprapune *peste* cea precedentă. Această suprapunere presupune în sine ca mişcarea care se suprapune să aibă un punct de sprijin în cea precedentă, respectiv ca mişcarea precedentă să se fi revărsat într-un punct de echilibru stabil. Unul de acest fel se prezintă însă în bachetă. În ea vedem mişcarea precedentă aşa-zicînd interceptată şi epuizată lăuntric. Bacheta este astfel la fel cu bosajul, numai că în mic. Ea desem-

Scanned with CamScanner

nează, ca și bosajul, căutarea și obținerea punctului de sprijin fix pentru o mișcare nouă care pornește de la el.

Contrastul net al acestui joc se concretizează în dolie. Ea este o cavetă în mic. În ea, o parte succesivă se desprinde din una precedentă. Acest lucru se lămurește cînd desprinderea este la locul ei, anume, atunci cînd o nouă mișcare trebuie să înceapă *spontan*. „Desprinderea", în acest caz, este necesară atunci cînd noua mișcare trebuie să consume, în același timp, în sine o contramișcare. În acest caz, ea înseamnă că această contramișcare nu se transferă asupra părții precedente. Să zicem, de pildă, că în fusul vertical al unei coloane dorice intervine mișcarea care merge spre exterior a echinei. Aceasta are de consumat în sine povara șarpantei. Dacă această povară trebuie însă consumată numai și numai în echină, deci dacă fusul este despovărat, atunci echina trebuie să se *despartă* de fus printr-o dolie. Aceasta este, după cum s-a spus mai devreme, o cavetă. Ca atare, ea reprezintă o activitate spontană. Prin urmare, exclude ideea că povara s-ar putea manifesta în ea. Astfel, fusul este în continuare *despovărat*. El se înalță liber și lasă pe seama echinei grija poverii. Despre aceasta am vorbit mai sus.

Astragalul, spuneam, ar reprezenta simplul „și". Cam cu aceeași justificare putem spune că bacheta și dolia i-ar reprezenta pe „fiindcă". și pe „dacă". Ele sînt conjuncții cauzale, bacheta este pasivă, dolia este conjuncție activă. Totodată, ele se comportă ca legătură și desfacere.

Printre conjuncții pot fi enumerate și „începuturile" și „sfîrșiturile". Ele sînt membre care *transferă*. Aici nu am în vedere începutul și sfîrșitul fusului de coloană; căci acestea sînt, de fapt, stadiul de început, respectiv, de sfîrșit ale mișcării care străbate unitar structurile în discuție. Adică, ele sînt stadiile de

Scanned with CamScanner

început, respectiv de sfîrșit ale cavetelor. Eu am în vedere, de pildă, începuturile și sfîrșiturile din clădirea gotică.

Mă gîndesc la „sfîrșiturile" care întrerup pentru un moment mișcarea în ansamblu neobosită spre în sus a membrelor clădirii gotice și indică revărsarea acestei mișcări într-un moment de repaus; mă gîndesc, pe de altă parte, la începuturile succesive, adică la înclinările ce urmează acestor puncte de repaus, în care mișcarea ieșită pentru un moment din concentrarea ei și, astfel, ajunsă relativ la repaus, revine la concentrare și, prin aceasta, intră din nou în activitate.

Ambele aspecte produc motivul, caracteristic pentru gotic, al „vîrfului de ogivă". Nicăieri nu se exprimă mai mult decît aici „creșterea" clădirii gotice, tendința verticală continuă și neobosită, contrară oricărei purtări și menținere pe o temelie cîștigată. Vîrfurile de ogivă nu sînt puncte ale unui conflict serios, ci mai degrabă puncte de popas în continuarea neobosită a mișcării către în sus, puncte de cedare momentană, așa-zicînd de respirație; ele sînt, pe de altă parte, puncte de reluare a mișcării.

Tuturor acestor „conjuncții" li se opune „*punctuația*" simplă. Ea desemnează punctele de repaus în care o mișcare a ajuns la încheiere și dincolo de care începe o nouă mișcare dirijată în același sens, sau puncte în care se întîlnesc mișcări opus dirijate. Punctuațiile sînt, în unele cazuri, puncte de popas în mișcarea progresivă, în alte cazuri — puncte de echilibru stabil. Dar și în primul caz progresia mișcării poartă în sine mereu, în același timp, un fel de contramișcare sau de reacție, astfel încît și punctele de popas sînt totodată, în mișcarea progresivă, puncte de echilibru între mișcările opus dirijate. Atari puncte de repaus sînt, de pildă, plăcuțele sau ciubucurile dintre părțile bazei attice. Mișcarea în an-

Scanned with CamScanner

samblu a bazei este una progresivă. Ea este o mișcare către în sus și totodată, în ansamblu, o mișcare de îngustare progresivă. Pe de altă parte, părțile bazei sînt însă relativ autonome. În fiecare dintre părți o mișcare începe și se sfîrșește. Plăcuțele desemnează punctul de repaus. Diferitele mișcări din părțile bazei, ale bosajului inferior, ale cavetei și ale bosajului superior sînt mișcări îndreptate unele *contra* altora ; înainte de toate, caveta acționează spre în sus și spre în jos, ținînd separate cele două bosaje. Iar bosajele exercită o contramișcare. În plăcuțe, însă, mișcarea și contramișcarea apar întotdeauna anulate una prin alta.

Cu aceasta, s-a spus că structurile în discuție, prin faptul că despart, totodată și unesc. Dar ele mai unesc și în alt mod, și anume în măsura în care trăsătura principală a întregii coloane, mișcarea *verticală* pură, se evidențiază în ele. De fapt este firesc ca, acolo unde mișcarea a ajuns la repaus în membrele individuale, întregul unitar, din care membrele se evidențiază datorită alcătuirii lor autonome, să ajungă din nou la dreptul său. Prin urmare, în măsura în care plăcuțele leagă părțile una de alta, ele le leagă, în același timp, în acest mod specific, de *întreg*.

Punctuația limbajului articulat desparte perioade, propoziții sau părți de propoziție. Ea este punctuație în mare și în mic. Astfel, și în punctuația arhitecturii și a artelor tehnice, în general, există o deosebire între punctuațiile mari și cele mici. Placa de planșeu a capitelului coloanelor, de pildă, o desemnăm drept *punctul* pe care îl pune arhitectul după ce *propoziția*, adică întreaga *coloană*, ajunge la sfîrșit. În fine, arhitrava nu este un punct pentru coloană, ci pentru întregul alcătuit din mai multe coloane. Pentru *colonadă* ea este, în același timp, locul de echilibru între *părțile principale* ale clădirii dorice, care acționează

Scanned with CamScanner

reciproc contrar, între coloane, pe de o parte, și *șarpanta* care apasă pe acestea, *pe de altă parte.*

Despre aceste lucruri a fost vorba, după cum ne amintim, încă în primul volum al acestei „Estetici". Dar, pentru întregirea discuției de față și pentru a duce mai departe cele spuse acolo, a trebuit să revin la aceasta aici. La fel, a fost și altădată vorba despre alte motive pe care le putem distinge în opera de artă tehnică, și îndeosebi în opera de artă arhitectonică. Am vorbit despre motive de *transfer*, de pildă despre transferarea unei mișcări verticale în una orizontală care începe din ea.

Prin asta sînt avute în vedere formele de transfer *autonome*. De pildă, dacă o structură orizontală împovărează una verticală, contrastul dintre ceea ce apasă și ceea ce se ridică împotriva poverii poate fi atenuat, în cel mai simplu mod, printr-o structură în formă de dolie intercalată în unghi, în locul contrastului putînd apărea, astfel, relativ, transformarea uneia în alta a acestor structuri, *fluxul* progresiv al întregului.

Simboluri terminale

Apoi a fost vorba, în primul rînd, despre formele care aduc la contemplare sfîrșitul unei opere de artă tehnice, mai corect, sfîrșitul unei *mișcări globale* sau activități globale : *simboluri terminale*. Aici se opun reciproc, am văzut, două posibilități caracteristic diferite. Vedem, de pildă, o clădire arhitectonică încheindu-se către în sus, precis și definitiv, printr-un coronament. Altă dată, vedem mișcarea verticală care acționează în clădire reținută de asemenea într-o cornișă, dar, în același timp, pierzîndu-se dincolo de ea și sfîrșindu-se în statui, piramide etc. Paralel cu acest din urmă motiv am așezat motivele franjurilor care sfîrșesc o țesătură lateral sau către în jos, și ale

Scanned with CamScanner

canafilor și ciucurilor care închid îndeosebi spre în jos și care materializează mișcarea spre în jos, care ajunge la repaus în ei. De altfel, fiecare dintre cele două modalități contrare de încheiere este analogă cu rimele masculine și feminine din discursul poetic ritmat.

Pentru „terminare" este întotdeauna caracteristic faptul că ea nu se petrece fără o oprire precedentă sau fără un moment în care mișcarea globală care trebuie să se termine să fie reținută. Înainte de toate, terminarea unei mișcări egal progresive poate fi înțeleasă, tocmai, numai după ce ea se oprește într-un loc și, astfel, este parțial anulată sau adusă la repaus. Acestuia i se adaugă alt moment, care ne face mai departe inteligibilă terminarea, și anume descompunerea mișcării care trebuie să se termine. Despre asta, vom vorbi îndată.

Terminarea sau stingerea către în sus poate să se întîmple în felurite forme. Forma tipică de stingere este vîrful. În el, o mișcare se topește sau slăbește simplu în sine. În *vîrfurile frunzelor* ea se topește așa după cum se topește mișcarea de creștere în plante. Dacă vîrful frunzei este arcuit, această creștere apare mai întîi, în mod pronunțat, ca mergînd contra greutății și învingînd-o, dar apoi, pe măsură ce mișcarea verticală se consumă în ea însăși în această învingere a greutății, prin urmare devine mai slabă, apare cedînd greutății.

De topirea în vîrf este caracteristic diferit simbolul terminal al sferei. În sferă nu se armonizează o mișcare preexistentă, pentru a se pierde apoi în ea, ci motivul sferei presupune că o mișcare este deja încheiată, mai precis, că ea este definitiv *oprită*. Dar sfera se aplică peste final drept ceva relativ nou, iar în ea se materializează explicit, prin mișcarea ei de revenire în sine, imposibilitatea ca deasupra să mai fie aplicat *altceva*.

În fine, ne este inteligibil în cel mai nemijlocit mod, fiindcă ne este cel mai nemijlocit

Scanned with CamScanner

familiar, simbolul terminal constînd în statui omenești. Starea verticală a unei figuri umane materializează, înainte de toate, mișcarea progresivă de jos în sus. Capul, însă, închide în sine ideea încheierii naturale absolute.

Faptul că simbolurilor de terminare spre în sus le corespund în arhitectură cele de terminare sau stingere spre în jos a fost arătat încă la triglife, respectiv la picăturile care atîrnă de lăcrimar. În picături se descompune, înainte de toate, mișcarea ce curge în toată lărgimea triglifelor către în jos. Dar stingerea constă în faptul că această mișcare descompusă în punctele individuale este oprită precum a fost oprită mai devreme mișcarea globală în lăcrimar. Acest din urmă aspect și împrejurarea că mișcarea se descompune, deci se desface în mișcări individuale mai mici, face și aici inteligibilă acea ajungere la sfîrșit.

În același timp, s-a indicat astfel un contrast caracteristic între terminarea către în jos și aceea care se petrece spre în sus, în vîrf. La aceasta din urmă mișcarea ce descrește în forță animată și în rapiditate se concentrează tot mai mult spre în sus pentru ca, în fine, să fie condensată într-un punct. În concentrarea sporind succesiv sau în „îngustare", mișcarea se conservă ; căci concentrarea în *sine* ar include o intensificare succesivă a mișcării. Totodată însă, noi vedem în această concentrare succesivă mișcarea apropiindu-se de sfîrșitul ei. În final, ea nu mai are nici o *amploare*. Ea se apropie de punct. Dar punctul în care ea se concentrează în cele din urmă este nul. Prin faptul că mișcarea nu mai are nici o amploare, acolo ea dispare. Aici, nouă ne apare, în ansamblu, impresia unei constante concentrări progresive a forței, dar una de așa fel încît forța *se cheltuiește* treptat, în același timp. Dar această cheltuire de sine noi o înțelegem foarte bine. Mișcarea *învinge* succesiv, în progresia ei, *greutatea ;* și, pe măsură ce face asta, ea se consumă.

Scanned with CamScanner

Altfel se întîmplă lucrurile cu mișcarea ce se pierde spre în jos. Aceasta nu învinge nici o greutate. Ea este, mai degrabă, *efect* al greutății. Ea poate conteni numai dacă este *oprită*. Dar o mișcare care merge spre în jos, în general vorbind, poate fi oprită în dublu mod. O dată, atunci cînd se lovește de ceva aflat sub ea și ferm în sine. Pe de altă parte, ea poate fi oprită în ea însăși sau printr-o forță preexistentă și care acționează contrar acestei mișcări în aceeași structură în care acționează mișcarea. Aceasta din urmă este unica posibilitate, atunci cînd o structură sfîrșește *liber* către în jos. Doar despre o atare terminare liberă este vorba aici.

Această forță care acționează contrar poate fi însă de tipuri foarte diferite și, ca urmare, poate acționa diferit. În cel mai simplu caz, ea este doar forța coeziunii interne verticale, care, în orice structură solidă, se opune activității de extindere verticală sau nu este nimic altceva decît soliditatea internă care pune capăt undeva extinderii verticale progresive. Dacă ea acționează contrar mișcării care merge în jos sau contra mișcărilor parțiale în care aceasta s-a descompus, această mișcare ajunge pur și simplu *în ea însăși* la repaus. Astfel ajung la repaus în ele însele firele în care se descompune o țesătură dincolo de tiv, datorită coeziunii lor interne, sau ajunge la repaus mișcarea spre în jos care se descompune în „crestături dințate", datorită simplei coeziuni a masei în „dinți" sau datorită rezistenței soliditățiii interne a acesteia la capătul inferior al „dinților".

Dar și această coeziune internă se poate descompune în mișcare vizibilă, adică ea se poate înfățișa ca o transformare evidentă a mișcării către în jos într-o mișcare către în sus, ca o învingere evidentă și constantă a mișcării care

Scanned with CamScanner

merge spre în jos printr-o tendință de revenire a acesteia în ea însăși. De aici rezultă simbolurile terminale rotunjite către în jos, terminațiile în *linii arcuite* care atîrnă.

Și aici, în deplin contrast cu cele de mai sus, forța contrară mișcării spre în jos poate părea că determină, în acțiunea ei constantă, o *dispariție treptată* a mișcării spre în jos. În acest caz, apar și aici forme terminale ascuțite. Aceste forme pot semăna întrucîtva cu formele de sfîrșire către în sus. Asta nu împiedică, însă, ca ele să fie, în principiu sau în esența lor interioară, ceva diferit.

În sfîrșit, există, însă, o posibilitate specific caracteristică pentru terminarea spre în jos. Iată ce vreau să spun : mișcării către în jos i se pune capăt nu printr-o forță care slăbește succesiv acea mișcare, ci printr-o *contramișcare* proprie. Asta însă nu în sensul că prima s-ar transforma treptat în cea de a doua, deci mișcarea către în jos ar reveni constant în sine, ci mișcării spre în jos i se *opune* o mișcare de *zăgăzuire* înapoi din structura însăși. Dar aici aceasta nu se naște din nimic, ci mișcarea către în jos o declanșează pe cealaltă ca pe un fel de contraacțiune elastică. Amîndouă mișcările se comportă, prin urmare, precum acțiunea și reacțiunea pricinuită de ea în structură, ca lovitură și contralovitură provocată de aceasta. Dinspre capătul inferior al structurii acționează către în sus o contramișcare care *întîlnește* mișcarea de sus în jos și o *împinge*, așa-zicînd, *înapoi* în sine.

În acest caz, structura apare extinsă abia prin greutate. Ea se cufundă sau atîrnă vizibil, subțiindu-se în același timp. Ea cedează vizibil greutății. Prin aceasta, este solicitată forța coeziunii interne verticale și este *trezită* o *reacție* a acesteia. Și, în timp ce extinderea precedentă a produs o subțiere a structurii pe cale a se sfîrși, această contraacțiune spre în sus pricinuiește o *lărgire* a acesteia spre capătul său inferior. Coliziunea forței extensive a

Scanned with CamScanner

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

greutății cu reacția forței coeziunii interne și echilibrul stabil al celor două, ce se exprimă, de pildă, în crestăturile dințate, se transformă aici într-o succesiune, într-o provenire a echilibrului dintr-o *serie* de acțiuni și reacțiuni.

Această formă de terminație liberă spre în jos, cea mai animată și mai caracteristică, o vădesc acele picături ale triglifelor dorice.

În realitate, acestea se lasă în jos și se întind, pentru ca apoi să revină în sine de jos în sus. Acest din urmă fenomen le lărgește către în jos. Invers, această lărgire ne spune cu toată limpezimea posibilă că reacția unei forțe care limitează sau zăgăzuiește contraacțiunea de întindere și subțiere a greutății este aceea care oprește și aduce definitiv la repaus mișcările parțiale în care s-a descompus mișcarea spre în jos a triglifelor, dincolo de lăcrimar.

Dar faptul că mișcarea ce merge în jos a triglifelor poate fi adusă la repaus în aceste mici membre, prin urmare, relativ ușor și fără efort în comparație cu vigoarea mișcării triglifelor, rezidă în aceea că mișcarea în jos a triglifei a fost dinainte reținută, în ansamblu, în lăcrimarul care merge egal în lățime.

Sau, pentru a caracteriza în ansamblu situația despre care este vorba aici : motivul lăcrimarului care reține în ansamblu și mișcarea triglifelor motivează, înainte de toate, *dezmembrarea* acestei mișcări și motivează astfel, totodată, ajungerea la repaus a mișcării descompuse, prin urmare a mișcării descompuse în mișcări individuale mai mici, în aceste membre mici. Prin aceasta, vigoarea mișcării care are loc de sus în jos în triglifă se micșorează și, totuși, în același timp, se întărește impresia acestei vigori, și anume prin perceperea *mijloacelor* prin care mișcarea este adusă definitiv în starea de repaus. Pe de altă parte, prin felul în care se întîmplă asta, este exclusă acea idee că mișcarea *ar pătrunde* din triglifă încoace prin arhitravă. Spus pozitiv : aceasta este ca-

Scanned with CamScanner

racterizată astfel, în modul cel mai convingător, ca locul de repaus și de menținere în echilibru stabil a mișcărilor verticale antagoniste.

Înainte de orice, însă, atrag atenția asupra felului în care — conform celor spuse, și în picături — se exprimă grăitor ideea, care domină întregul *sistem doric*, a clarei despărțiri, a contrastului nemijlocit intuibil și a acțiunii reciproc contrare a mișcării de sus și contramișcării de jos, a întîlnirii celor două și a tensiunii statice dintre ele în locul de întîlnire.

Dar eu indic aici mai ales, în mod expres, simbolica picăturilor dorice drept un exemplu de cum putem și trebuie să înțelegem formele artistice, chiar și în detaliu, din esența lor internă și, în același timp, din sensul contextului cărora ele îi aparțin. S-au înțeles mai multe, trebuie să adaug, despre esența arhitecturii dacă a fost înțeleasă una dintre cele mai mici părticele ale unei clădiri, decît s-ar putea descrie cu cele mai spirituale expresii generale.

Precum în cazul discutat aici, și îndeobște pierderea lentă a unei mișcări care are o anumită amploare este, în același timp sau în primul rînd, o descompunere a acesteia în mișcări parțiale și, astfel, o slăbire a ei. Pe baza acesteia ne este abia inteligibilă, de fapt, de fiecare dată, dispariția.

Prin aceasta, s-au indicat așadar, în ansamblu, două momente care constituie dispariția și o fac de înțeles. În același timp, primul moment motivează celălalt moment, adică scindarea este motivată de faptul că mișcarea globală este reținută înainte. Tocmai pentru că se întîmplă asta, ea *poate* să se scindeze.

Dar scindarea devine inteligibilă, în cele din urmă, în mod mai special, dacă ea este deja *pregătită* înainte de punctul unde are loc oprirea, dacă, de pildă, mișcarea ce se pierde către în sus a unui *zid* dincolo de coronament este deja dinainte divizată în zid prin piloni,

Scanned with CamScanner

coloane, pilaștri, jumătăți de coloane, lizene, sau dacă s-a descompus *relativ* în mișcări parțiale. În mod analog, descompunerea mișcării spre în jos din triglife este deja *pregătită* prin împărțirea triglifelor. Pe lîngă asta, poate fi amintit aici și felul în care dispariția mișcării spre în sus a pilonilor gotici devine inteligibilă printr-o împărțire pregătită în pilonul însuși. Prin împărțire am în vedere aici scindarea stratificată a mișcărilor parțiale din pilon, deja relativ autonomizate, de la nucleul pilonului în arhivolte și nervuri. Prin faptul că acestea se desprind, mișcarea existentă în ele și-a pierdut o parte din forța ei animată. Tocmai de aceea ea poate dispărea, în cele din urmă, în vîrfurile arcurilor ogivale. În același timp, dispare și mișcarea verticală a *nucleului*, după ce, prin desprindere, și-a pierdut întreaga forță de mișcare spre în sus. Cum s-a spus, și aici desprinderea este pregătită dinainte prin divizarea pilonului. Și aici, ca și în alte părți, asta se întîmplă după ce mișcarea unitară spre în sus este *oprită*, și anume în capitelul pilonului.

Încă un adaos la cele precedente. Acoperișul în două ape așezat amplu, de pildă acela al templului grec, nu reprezintă, tocmai pentru că e așezat amplu, în vîrful frontonului mișcarea verticală care dispare. Stingerea mișcării spre în sus, care acționează *în întreaga* clădire, se petrece aici, mai degrabă, abia în structurile aplicate deasupra, în statuile frontonului și în palmetele aplicate. Și acestea din urmă închid în sine, și anume într-o formă multiplicată, o stingere.

Relațiile membrelor cu masa unitară

În sfîrșit, mai pomenesc în acest context încă un dublu contrast de motive, care nu sînt motive individuale, ci modalități de relație a operei de artă cu solul, respectiv de relație a

Scanned with CamScanner

părților individuale ale operei de artă tehnice, și mai cu seamă ale operei de artă arhitectonice, cu întregul sau cu „masa" unitară a *întregului*.

În ceea ce privește primul contrast, așa cum am mai spus, clădirea gotică crește, așa cum totul în ea crește, și ca întreg, din sol. Aici ea *este înrădăcinată* și anume, în idee, în primul rînd ca unitate perfect indiviză. Dar creșterea din pămînt se petrece în membre care funcționează individual. Și aceste membre sînt, în primul rînd, mase încă nediferențiate în sine. Ele se fracționează însă apoi în ele însele tot mai mult, cu cît progresează și se depărtează de sol. Ele se descompun mai ales în acele „straturi".

Fiindcă este așa, clădirea gotică trebuie să *apară* ca aparținînd solului și crescînd din el.

Aici se ivește însă din nou un contrast de principiu cu clădirea antică, ce este înălțată și aplicată, precum o ofrandă, pe solul pregătit artistic, pe stilobat. Acolo, la clădirea gotică, vedem creșterea dinspre sol înspre eterul albastru ; aici vedem existența afirmîndu-se viguros pe acel sol artificial. Clădirea antică și-ar pierde sensul fără stilobat, clădirea gotică pierde o mare parte a sensului său dacă i se dă o temelie artificială.

Acestei situații îi corespunde alta. Clădirea gotică ține de ceea ce îndeobște crește din pămînt, de pildă de labirintul caselor. Ea este contrazisă de marele spațiu liber, care o transformă într-un *monument* așezat în acest spațiu, la fel de cert cum templul antic, care *este* un fel de monument, este perfect adecvat acestui spațiu liber. De aceea, degajarea terenului în fața unui dom gotic și de jur-împrejurul lui este o nedreptate ce i se face ; la fel de cert cum este valabil contrariul în ceea ce privește clădirile antice. Numai celor din urmă le e proprie, tocmai, amploarea existenței solului și menținerea pe suprafața amplă a solului.

Scanned with CamScanner

Celălalt contrast de motive privește, cum s-a spus, relația membrelor cu unitatea întregului sau cu masa unitară a acestuia. Am văzut deja cum, în arhitectura antică, *individualități* independente și izolate, purtătoare de funcțiuni *individual* structurate, se reunesc și contribuie la întreg. Am văzut cum, în mod analog, la clădirea din zid, unități similare se îmbină și se întrețes în întregul *zidului*. În gotic, din contră, există, în *primă* și *ultimă* instanță, unitatea în sine nediferențiată, care se desface apoi în membre funcționale și revine, din desfacere, din nou, la indivizibilitatea inițială. Aici, masa globală rămîne, chiar și în această desfacere, nedespărțită, dar tocmai prin aceasta o masă *nefuncțională*, adică ea *există* ca „zid".

Acelui principiu antic și principiului clădirii de zid li se opune, *pe de altă parte*, principiul *masei* ce nu se *desface* în elemente funcționale individuale, ci care funcționează ea însăși unitar sau ca unitate. Un astfel de principiu *precede* chiar principiului gotic și este *premisa* acestuia. Pentru a funcționa, și masa necesită, desigur, împărțirea, iar pentru a crea spațiu, necesită diferențierea sau condensarea de sine în membre spațial *despărțite*. Dar această diferențiere nu este, la tipul de construcție pe care îl avem în vedere aici, *o desfacere*, ci o diferențiere de sine a masei în ea *însăși*, în care masa nu rămîne numai ca „zid", ci apare ca *element care funcționează*.

O asemenea artă a masei este stilul romanic și, înainte de toate, un anumit tip al acestuia, și anume bazilica romanică cu piloni. Datorită divizării și diferențierii masei, „*masa*" acestei clădiri romanice se menține și se poartă în sine sau de la sine. *Pilonii* clădirii romanice despre care vorbim aici nu sînt *individualități* purtătoare, ci sînt *masa*, însă condensată ici și colo în locuri distincte spațial. *Masa* se înalță în ele, pentru ca apoi, în același timp, tocmai ca

Scanned with CamScanner

această masă, să se *ridice* spre în sus, să se întindă în boltă și să *se poarte* pe ea *însăși*. Dat fiind că este una și aceeași masă cea care se ridică în piloni și se boltește, mișcarea din primul element și mișcarea din celălalt sînt una și aceeași mișcare ; ultima mișcare este continuarea celei dintîi.

Aici vedem însă intervenind în evoluția stilului romanic un alt principiu, și anume principiul instalării în această masă de părți autonome și de membre individual structurate și al preluării performanțelor părților masei de către atari *membre* autonome. Aici trebuie însă distinse din nou două posibilități. Prima este aceasta : în *locul* unei *părți* funcționale a masei apare o asemenea individualitate și acționează împreună cu masa și contra ei. Atîta vreme cît acesta din urmă este cazul, masa acționează concomitent *împotriva membrelor* structurate autonom. De pildă, apar coloane care susțin în locul acelor piloni care nu susțin, ci își continuă mișcarea în boltă. Dar aceste coloane sînt ceva străin de boltă și care acționează *contra* acesteia. Dar și bolta acționează contra acestor coloane. Ea *odihnește* pe ele, adică se cufundă *contra* lor. Mișcarea în boltă, așadar, *nu* mai este acum, ca mai înainte, o continuare a mișcării ce vine dinspre în jos, adică dinspre sol. Astfel se întîmplă lucrurile mai cu seamă atunci cînd coloanele au *capiteluri cubice*. Acestea din urmă sînt, în întreaga lor constituție, cum s-a spus deja cu altă ocazie, *picioarele* bolții. Bolta odihnește pe ele precum corpul pe picioare. La asemenea coloane, *fusurile* sînt *suporți*, așa-zicînd niște picioroange pentru aceste *picioare* ale bolții, ținîndu-le ferm pe ele și, astfel, bolta, la înălțimea respectivă.

Mai departe, însă, vedem apoi motivul membrelor autonome și care stau independent în raport cu bolta asociindu-se cu acea idee a mișcării care străbate unitar, precum există ea explicit în pilonii romanici avuți în vedere la

Scanned with CamScanner

început, atunci cînd în locul capitelului cubic apare *capitelul în formă de potir*. Acesta *nu* mai este picior de boltă, ci parte constitutivă a coloanei, aparținînd fusului și *conducînd mai departe* mișcarea sa în sus. În același timp, el conduce această mișcare *în boltă*, astfel încît, prin urmare, cea din urmă apare din nou ca o *continuare* a mișcării existente în fusul coloanei, iar mișcarea globală apare ca una ce tinde în sus dinspre sol și apoi se lărgește în bolți. În același timp, însă, coloana rămîne aici ceva relativ autonom, așa-zicînd o personalitate de sine-stătătoare.

În aceasta există deja o apropiere de un al treilea principiu. Pilonii, la fel ca și pereții, se mențin ca părți ale masei unitare și în funcțiune. Dar lor li se *adaugă* sau în ei *pătrund* membre *autonome*. Ele pătrund în masă în special acolo unde ea se condensează natural întru realizarea unor funcții mai speciale, adică în primul rînd în piloni, și apoi în ambrazurile ferestrelor și ușilor. Ele se adaugă masei pentru a prelua funcția acesteia și a aduce un *„serviciu"* important masei, respectiv acestor părți ale masei. Aici ele sînt în măsură sporită *autonome* și evident *desprinse* de masă. Dar apoi ele se unifică din ce în ce mai mult cu aceasta. Finalul este completa *dizolvare* a masei în membre. Astfel s-a realizat trecerea spre gotic.

Dar, prin aceasta, am *anticipat istoria*. S-o luăm, așadar, înapoi, și anume pînă la antichitate. Și antichitatea cunoaște preluarea individualităților funcționale în masă. Și aici, ca și mai tîrziu în Renaștere, aceasta este, înainte de toate, o simplă adăugire a individualităților absolut independente, înainte de orice a coloanelor și a sistemului de coloane, la masă, în scopul biruirii comune a sarcinilor impuse masei. Întregul este, *pe de o parte*, masă, iar *pe de altă parte*, un sistem de individualități autonome.

Scanned with CamScanner

Dar și aici se realizează, în progresie constantă, unificarea. Coloanele așezate în fața masei *pătrund în masă*. Apar jumătățile de pilon și jumătățile de coloană. Iar acestea devin tot mai mult simple condensări sau particularizări ale *masei*, puncte în care se concentrează funcția acesteia.

Să observăm în mod special felul în care se realizează această unificare în Renaștere. În progresia acestei unificări se petrece trecerea de la Renaștere la clădirea barocă. În aceasta unificarea este, într-un fel, cea mai desăvîrșită, dar, totodată, executată în *mod* specific. Masa unitară, pe de o parte, și individualitățile autonome, pe de altă parte, se opun și aici mai mult sau mai puțin. Dar, totodată, ele intră într-o relație specifică de *contopire*.

Masa se înstăpînește, cu viața ei internă și cu forța mișcării ei interne, asupra membrelor și le impune *ritmul* ei. Un foarte simplu exemplu în acest sens : noi vedem secțiunea de îmbinare a zidului continuîndu-se în coloane și piloni.

Dar nu se rămîne la asta. Membrele vor smulge, în propria lor formă și, în cele din urmă, și în *forma* lor *de bază*, mișcarea masei care pătrunde astfel în ele. Aici se ivește un contrast de principiu cu antichitatea și Renașterea. În timp ce, în aceste perioade, detaliul evoluează întotdeauna conform *propriei* sale legități, dar, în același timp, în alternanță liberă cu alte detalii și, astfel, cu întregul, și, tocmai *prin faptul* că face aceasta, *contribuie* cu ceea ce este al său la existența *întregului*, în baroc formele *finite* ale părților individuale, pe măsură ce sînt prinse de mișcarea masei unificate, sînt *remodelate*. Prin faptul că, de pildă, masa se întinde în lărgime sau spre în sus, *cercul* care decurge conform propriei sale legități este *deformat* în *elipsă* îndreptată vertical sau culcată. Invers, mișcarea din membre prinde însă apoi masa și o străbate. Ca urmare, mișcările din diferite membre se *intersectează*,

Scanned with CamScanner

mai ales cele din membrele perpendiculare unul pe celălalt. Așa se nasc de pildă mulurile cotite, în care mișcarea din coloane sau din piloni străbate prin cornișă și o *constrînge* să intre în alternanța *sa* ritmică de reliefare a suporților și de retragere a zidului, negare vizibilă a existenței autonome a coloanelor sau pilonilor, pe de o parte, și a cornișei, pe de altă parte, și negare vizibilă a liberei reacții reciproc contrare a atari individualități independente.

Dar cu cît merge mai departe acest tip de unificare sau această *răzbatere* a membrelor prin masa indiviză și mișcarea ei tălăzuită, cu atît mai mult își pierd membrele individuale, în general, importanța constructivă pentru întreg, cu atît mai mult ele evoluează ca forme decorative care oglindesc numai în *caracterul* lor general viața întregului și tipul de manifestare a sa în diferitele locuri.

Prin aceasta, a apărut, în același timp, trecerea spre rococo.

În acesta, masa domină în chip absolut, însă din nou într-o modalitate specifică. Viața specifică a rococo-ului țîșnește la suprafață din masă. Și în aceasta se petrece o divizare și o colaborare și o coliziune a membrelor relativ independente, a membrelor între ele și a membrelor, pe de o parte, și masei, pe de altă parte. Astfel apare întregul și se menține în stare sigură. Dar nu membrele și funcțiile lor, acțiunea lor reciprocă și în raport cu masa constituie esența rococo-ului, ci tipul mișcării unitare animate a *întregului*. Înapoia ei se retrage individualitatea amănuntului și funcția individuală ; dispare, înainte de orice, impresia de coliziune a unităților de sine-stătătoare contrare. Asta amintește de gotic. Dar rococo-ul este, pe de altă parte, contrariul deplin al goticului. La el nu este vorba despre *descompunerea* masei în *membre* funcționale, ci despre unificarea unui întreg divizat, în trăsăturile

Scanned with CamScanner

sale de bază, prin *elemente unificatoare, care se adaugă* pretutindeni acestei divizări din *masa* unitară. Și aceste elemente sînt, firește, în ele însele individuale și, în această privință, includ și ele în sine o descompunere ; dar aceasta este o descompunere a elementului unificat într-un joc de forțe independent de contrastul membrelor funcționale, *întreținîndu-le*, nivelîndu-le, *combinîndu-le*. Divizarea fundamentală și existența întregului în colaborarea și coliziunea membrelor este aici presupusă și apare *indiscutabilă*, și fiindcă ea apare astfel *pot* formele rococo-ului *să se joace* pe această divizare fundamentală ca pe baza lor sigură, și anume să se joace cu colaborarea și coliziunea pe care noi, însă, le întrevedem prin ele și le presupunem ca fundament. Ele se pot mai cu seamă juca cu *echilibrul* creat prin această colaborare și coliziune. În același timp, acest joc este în sine specific. Această specificitate este deja indicată atunci cînd vorbesc despre un *joc* cu *echilibrul*. Formele ies din masă, țîșnind la suprafață, se curbează și ridică echilibrul într-o direcție. Contra unui atare element formal acționează altul, identic ; dar acesta nu restabilește aici nemijlocit echilibrul, ci el lasă un rest sau deplasează echilibrul într-o nouă direcție. Un al treilea element formal intervine în mod similar ș.a.m.d. În cele din urmă, în jocul formelor care intră în coliziune și *deplasează* mereu echilibrul, se *restabilește* echilibrul. Este un echilibru care se naște prin multe anulări ale sale ce acționează reciproc contrar, o simetrie dinamică prin multe asimetrii. Echilibrul este restabilit tocmai prin *jocul* ce i se impune.

La acest joc participă felurite forme ; înainte de toate, formele mecanice sau geometrice, care includ în ele nemijlocit deplasarea echilibrului. Acestora li se adaugă apoi diferite forme de obiecte, însuflețite și neînsuflețite, diferite forme naturale. Dar acestea nu intră în discuție de dragul a ceea ce ele sînt sau în-

Scanned with CamScanner

seamnă în sine, ci de dragul jocului de forțe sau de dragul a ceea ce ele aduc drept contribuție la acea restabilire a echilibrului în statornica lui anulare.

Din nou un alt tip al principiului de unificare a masei rezidă în formele care, în zilele noastre, încep să devină caracteristice pentru arta spațială. Am amintit deja linia modernă, în care, în antiteză totală cu cea antică, nu se manifestă o reunire de forțe dată o dată pentru totdeauna, ci în care activități diferit structurate se transformă una în alta în progresia liniei, iar variate legități ale mișcării *alunecă* una în alta. La baza acesteia există, înainte de toate, ideea unui întreg sau a unei „mase" indivize, care închide în sine, după posibilități, diversele activități și le lasă apoi succesiv să ajungă la dezvoltare în amănunt. În întregul nedespărțit aceste posibilități de manifestare vitală trebuie gîndite ca stînd în echilibru; altfel, întregul n-ar putea exista; și astfel, prin faptul că întregul se fracționează, trebuie să existe și un echilibru între manifestările vitale. Dar aici, în dezmembrare, întregul rămîne existînd nemijlocit ca întreg nediferențiat. El nu se separă în membre individuale independente, care, în colaborarea și în relația lor reciprocă, ar produce întregul; acesta ar fi principiul antic; ci în locul acestuia apare acea transformare a unuia în celălalt sau alunecare a unuia în celălalt.

Acest joc de linii nu plutește de obicei în aer, ci poate fi găsit undeva pe o suprafață sau într-un spațiu. Atunci, suprafața sau spațiul este o „masă", iar principiul conducerii liniilor este un principiu al masei care lunecă permanent din mișcare în mișcare, în sine animată și nedivizată. Principiul formal în discuție este principiul celei mai depline anulări a individualității particulare finite.

Dar întrebarea în ce măsură este acest principiu transmisibil în mare și pe trei dimensiuni de la suprafața individuală la suprafața

Scanned with CamScanner

ornantă este sinonimă cu întrebarea în ce măsură suportăm noi aici această negare completă a individualității particulare și a liberei ei conlucrări într-un întreg ; în ce măsură putem noi crede din punct de vedere estetic în posibilitatea existenței unui întreg care se poate crea fără divizare în individualități independente, fără conlucrarea și diviziunea acestora, fără puncte-limită de repaus și echilibru, pur și simplu datorită unei atari alunecări din activitate în activitate, mai ales acolo unde greutatea participă prin cuvîntul ei viguros, unde — precum îndeosebi în arhitectură — nici materialul nu vrea să i se tulbure dreptul la individualitatea sa. În ceea ce-l privește pe cel din urmă, trebuie în primul rînd avut în vedere că piatra este piatră, iar nu tinichea ce poate fi tăiată după plac, și nici aluat ce poate fi frămîntat după plac.

Scanned with CamScanner

SECȚIUNEA A ȘASEA

ORNAMENT ȘI ARTĂ PLASTICĂ DECORATIVĂ

Capitolul al douăzeci și șaselea
TIPURI DE ORNAMENTICĂ

Sensul general al ornamenticii suprafețelor

Să ne întoarcem acum din nou la formele ornamentale ale structurii tehnice în general. Pe cît de sigur nu se lasă a fi distinsă, în opera de artă tehnică, o formă a lucrării, doar practică, și o formă artistică ce îmbracă numai exterior, ci, într-un anumit sens, orice formă este o formă artistică, la fel se lasă, totuși, cum s-a spus deja, a fi deosebite trepte ale formei artistice, care — de pildă, ca astragalul — deși nu pot fi despărțite unul de altul, se succed dinspre interior spre exterior. Aici fiecare strat succesiv, din punctul de vedere al celui precedent, poate fi numit „formă ornamentală", iar cel de al doilea, din punctul de vedere al celui dintîi — „formă de bază". Împărțirea bazei attice, de pildă, în bosaj, cavetă și bosaj este o formă ornamentală pentru forma simplă de lărgire a bazei pe sol și de îngustare spre fus ; sau această formă este, pentru cea dintîi, formă de bază. Dar, în acest caz, noi vedem din nou suprafața, de pildă a bosajului, adusă la o formă care, pentru forma bosajului, este formă ornamentală sau pe care aceasta o are, la rîndul ei, drept formă de bază. Suprafața bosajului prezintă aproximativ forma unui brîu împletit. În succesiunea bosaj, cavetă și bosaj, acea primă formă fundamen-

Scanned with CamScanner

tală devine animată și diferențiată în sine. La fel, forma bosajului devine animată și diferențiată prin forma brîului împletit.

Aici însă punem accentul pe faptul că brîul împletit împodobește *suprafața* bosajului. El este pictat pe această suprafață sau este redat prin tehnica reliefului. O asemenea formă de podoabă, pictată sau dăltuită sau fixată printr-o oarecare altă tehnică pe suprafața unei forme de bază, o definim în chip special ca ornament. Și aici, firește, trebuie convenit că forma de podoabă ornamentală nu se lasă despărțită net de formele de bază și de modificările lor. Astfel, de pildă, canelarea coloanelor este neîndoios un adaos de suprafață la forma în ansamblu rotundă a coloanelor. În această privință, ea ar putea fi definită ca un ornament al acestei forme de bază. Pe de altă parte, însă, această canelare se situează pe aceeași treaptă cu împărțirea bazei în bosaj, cavetă și bosaj. Ea s-ar putea numi, așadar, ca și acestea, o formă fundamentală sau o modificare a unei forme fundamentale.

Un tip de ornament, însă, iese în evidență în orice caz ca absolut specific. Prin aceasta, s-a spus, înainte de toate, că noi putem deosebi diferite tipuri de ornament. Înainte de toate, mă gîndesc aici la diferitele sfere din care poate fi extras ornamentul. O sferă este aceea a vieții spațiale generale. Un ornament extras din aceasta îl desemnăm, eventual, drept ornament liniar simplu. De acest tip este, de exemplu, canelarea, în cazul în care este definită, totuși, ca ornament. De acest tip sînt, pe de altă parte, ornamentele liniare în arabescuri pe care ni le imaginăm pictate undeva. Dimpotrivă, altă dată ornamentul este extras dintr-o anumită sferă a realității concrete, de pildă din sfera vegetală sau din aceea a formelor animale și, în cele din urmă, din sfera formelor omenești. Acest din urmă ornament este de tipul special pe care l-am avut în vedere mai înainte. Asemenea ornamente *reproduc*

Scanned with CamScanner

realul. Ele sînt *ornamente imagistice* sau aparțin *limbajului metaforic* specific al operei de artă tehnice.

De aceste sfere tocmai țin, însă, și ornamentele extrase dintr-o sferă *tehnică*. La acestea trimit eu aici îndeosebi. Formele în fier forjat, de pildă, sau formele proprii artei textile sînt transferate și în arhitectură. Și asemenea ornamente sînt ornamente imagistice. Și în ele este *redat* ceva. Ceea ce este redat sînt chiar produsele artei tehnice. Faptul că sînt reproduse, înseamnă că ele sînt doar *abstract* existente.

Dimpotrivă, masa arhitectonică sau clădirea are realitate *fizică*. Formele produselor tehnice, care ornamentează clădirile, sînt *transpuse* asupra masei reale din punct de vedere fizic, de pildă asupra pietrei. Dar, prin aceasta, acel ceva a cărui formă ele sînt, nu este prezent în realitatea fizică în locul din clădire asupra căruia este transpusă forma sa, ci acest ceva este doar *reprezentat* în acel loc, deci e existent numai abstract. Tocmai asta transformă o atare ornamentică în ornamentică imagistică. Un exemplu în acest sens este acela dat deja în cazul acelui brîu împletit redat pe bosajul unei baze de coloană.

Aici trebuie observat: brîul împletit nu înseamnă că noi trebuie să privim cedarea și rezistența elastică existente în bosaj ca pe ceva pe care brîul împletit îl închide în sine, ci, cu asta, s-a spus doar ce mai există în bosaj în afara brîului împletit. Adică, bosajul nu este caracterizat prin brîul împletit drept altceva, ci drept exact ceea ce este. Totuși, această caracteristică are importanța ei specifică. Dar, aici, se lasă diferențiate două momente:

În primul rînd, ideea cedării și a rezistenței elastice sînt redate, așa-zicînd, *cu toate amănuntele* în brîul împletit. Asta înseamnă că cedarea și rezistența care au loc în bosaj în fiecare punct sau parte, dar fără depășirea punctelor sau părților, sînt *diferențiate* sau

Scanned with CamScanner

descompuse în brîu, în mod explicit, într-o multiplă cedare și rezistență, într-un joc mai bogat al acestora. Astfel, acesta cîștigă importanță și capacitate de impresionare. Al doilea moment este acela pe care a fost pus mai înainte un accent deosebit, și anume faptul că brîul împletit, privit în sine în acest loc, este ceva străin, ceva *real, total impropriu* aici. Dar chiar această extraneitate intensifică în mod *specific* capacitatea de a impresiona a ceea ce este *comun* formei bosajului și brîului împletit.

Ornamentul imagistic tehnic

Dar să evidențiem, din starea de lucruri existentă în asemenea ornamentică, îndeosebi punctul principal. Brîul împletit este imagine. El nici nu înfășoară bosajul ca un brîu real, ca și cum ar trebui să-i confere acestuia soliditatea de care are nevoie, nici nu trebuie, de pildă, să fie trezită ideea că un brîu împletit ar purta fusul coloanei. Pe acesta îl poartă *bosajul*.

În același timp, însă, esența acestui lucru real numit bosaj este ilustrată prin redarea imagistică a brîului împletit.

Aici are din nou, însă, importanță estetică decisivă perfecta *claritate* a contrastului dintre real și ceea ce este doar abstract existent, dintre obiect și imagine. Ideea unui brîu împletit real ar fi absurdă, tot atît de absurdă ca și ideea frunzelor reale care ar fi curbate de povara șarpantei — la capitelul corintic, sau ideea unui om care realmente susține ceva, la cariatide. Dar fiindcă este așa, acea idee trebuie neapărat eliminată. Și la aceasta servește absoluta *diferențiere* a celor două lumi : lumea arhitecturii, pe de o parte, și lumea structurilor textile, pe de altă parte. În măsura în care eu *recunosc* mental aceste două lumi ca absolut diferite, se întîmplă de la sine ca eu să le

Scanned with CamScanner

separ și în *alte* privințe, în deplină cunoștință de cauză, și anume ca lume a realului, pe de o parte, și ca lume doar a abstract existentului, deci numai a redatului sau reprezentatului, pe de altă parte ; pe scurt, ca pentru impresia mea nemijlocită, cu totul de la sine și fără vreo reflecție specială, brîul împletit să apară ca un moment al *limbajului metaforic* ornant și, astfel, să cîștige *semnificația* specifică ce caracterizează *imaginea* ornamentală.

În schimb, există pericolul ca amîndouă aceste aspecte să se amestece în reprezentarea mea, dacă forma de bază și imaginea ornantă aparțin uneia și *aceleiași* sfere a realului, dacă, de pildă, pe părțile arhitectonice este pictată arhitectură în scopul unei pretinse împodobiri, dacă arhitectura reală devine animată prin cea pictată, așadar existentă doar abstract. Atunci eu văd unul și același lucru stînd înaintea mea o dată ca realitate palpabilă, iar altă dată pictat. Și eu le văd pe amîndouă nemijlocit legate, una continuînd-o pe cealaltă. Prin aceasta, arhitectura pictată ridică pretenția ca și altminteri să fie aceeași cu cea reală, adică ea pretinde să fie la fel de adevărată ; sau, invers, arhitectura reală se comportă precum cea pictată. Faptul că de amîndouă dățile ceea ce văd înaintea mea este același lucru, anume, de amîndouă dățile, arhitectură, îmi impune, într-o anumită măsură, aceeași *evaluare*. Chiar dacă arhitectura pictată nu *intenționează* să fie trucaj, ea *apare* totuși, mai mult sau mai puțin, ca intenționînd aceasta sau acționează astfel.

Efectul care rezultă de aici este acela care se ivește întotdeauna atunci cînd sînt constrîns să „pendulez" sau să oscilez, fără o separație netă, între realitate și aparență, între real și abstract, între trăiri în stare de veghe și apariții onirice, între iluzie și ghicirea ei. Într-un cuvînt, acea pretinsă împodobire a părților arhitectonice prin arhitectură pictată nu este

Scanned with CamScanner

o împodobire, ci o maltratare a lor, o păcătuire împotriva legii supreme a oricărei arte, adică împotriva legii veridicității artistice. Este un fel de artă de panopticum. Prin aceasta, este mai cu seamă anulat sensul limbajului arhitectonic metaforic. Acesta nu constă în faptul că noi sîntem legănați într-o iluzie, care apoi se vădește a nu fi întemeiată. El nu constă într-o minciună atît de ușor de descoperit, ci constă în faptul că adevărul ne devine mai *impunător* printr-o imagine care *se prezintă indubitabil* ca atare.

Pictarea de arhitectură pe arhitectură este, putem spune și așa, o decădere din rol sau o asemenea apropiere a rolului jucat, de realitate, încît rolul și realitatea se revarsă unul în cealaltă. Ea este comparabilă cu comportarea actorului care, în timp ce joacă un personaj furios, devine el însuși furios și se comportă ca atare. Poate că jocul său va fi apreciat ca deosebit de firesc. Dar acest firesc ar anula arta. Faptul că asemenea „artă de panopticum" întîlnim încă în antichitatea romană nu schimbă cu nimic caracterul ei de artă de panopticum.

Ornament-imprimeu și ornament structural

În cele precedente a fost vorba despre sferele sau domeniile din care este extras ornamentul. Antiteza fundamentală a fost aceea între ornamentul spațial abstract și cel imitativ sau care reproduce, pe scurt ornamentul imagistic. Alături de acest contrast, însă, stă contrastul relațiilor ornamentului cu ceea ce este ornamentat. Și despre acesta s-a vorbit mai sus. Dar, în consecință, problema se pune acum mai general și, totodată, mai special. Există multiple și, în definitiv, infinit de multe *grade de dependență* a ornamentului de forma sa de bază. Și există diferite moduri în care, în general, or-

Scanned with CamScanner

namentul poate sta în relație cu forma sa de bază. Despre asta va fi vorba în cele ce urmează. Aici, însă, să discutăm mai întîi în general.

Suprafața unei părți a operei de artă tehnice, de pildă a unei părți a clădirii, se află, din partea sa, cu acel ceva a cărui suprafață ea este, în cea mai intimă relație. Pe de altă parte, suprafața este însă totodată ceva separabil de acel ceva a cărui suprafață ea este sau este ceva separabil, în idee, de masa sa; ea este, ca suprafață de limită, din nou, ceva ce se *opune* limitatului, ceva ce planează deasupra acestuia.

Asta se poate transpune, desigur, asupra ornamentului care împodobește suprafața. Adică, ornamentul și forma sa de bază se află într-un raport de deplină unitate spațială și, în același timp, de distanțare specifică. Acea unitate, însă, cere și unitatea esenței interioare; această distanță, în schimb, permite totodată o deosebită libertate față de forma de bază.

Vorbind aici despre ornament, am în vedere atît ornamentul sculptural, cît și cel pictural al suprafeței. Mă refer aici însă în special la cel din urmă.

A fost vorba ceva mai devreme despre împodobirea suprafețelor. Acolo, însă, suprafața a fost considerată din perspectiva materialului. Acum, în schimb, o examinăm, cum s-a arătat, din perspectiva structurii tehnice care este alcătuită din acest material, și a *esențialității* sale interioare.

Aici diferențiem în mod firesc felurite tipuri de ornamentică: o primă varietate o reprezintă ornamentul-*imprimeu*: aceleași forme se repetă și acoperă astfel o suprafață. Acestui ornament îi opunem de îndată ornamentul *structural*.

Ornamentul structural caracterizează *diferențele* structurale sau funcționale ale supra-

Scanned with CamScanner

feței de împodobit. Tavanul dreptunghiular al unei camere, de pildă, se extinde dinspre mijloc spre margini sau se concentrează de acolo spre mijloc, drept centrul său de gravitate. El se închide și între granițele sale, deci se „*concentrează*“ și aici, însă în alt sens decît în centru. Fiecare linie de graniță își are centrul de gravitate în mijlocul ei. În punctele extreme limitele diferit dirijate se ciocnesc și intră în acțiune reciprocă.

Această stare de lucruri aduce ornamentica structurală la expresie animată. Noi vedem, de pildă, în centrul tavanului o pieșă intermediară extinzîndu-se spre laturi. Ea se extinde omnilateral simetric sau tinde către cele patru unghiuri și apoi spre cele patru centre ale liniilor de demarcație. La margine vedem o bordură concentrantă ; sau sînt distinse punctele principale ale împrejmuirii, adică unghiurile. Și; eventual, în afară de aceasta, dinspre centrul liniilor de demarcație, o contramișcare ornamentală merge împotriva mișcării dinspre centru.

Acesta este un ornament *structural* simplu. El evidențiază activitățile și acțiunea reciprocă a activităților prin care suprafața își capătă și își afirmă existența în sine și se inserează diferențiindu-se și ilustrînd în întregul căruia ea îi aparține.

Dimpotrivă, ornamentica-imprimeu este *neutră* față de asemenea diferențieri de structură. Asta nu înseamnă însă că ea nu ar avea nici o relație internă cu esența suprafeței.

Dar multiple puncte de vedere pot fi valabile pentru ornamentul-imprimeu. Înainte de orice, este important punctul de vedere următor. Partea plană a unei opere de artă tehnice este parte a unui întreg mai cuprinzător. Dar ea însăși constă, la rîndul ei, din *părți*.

Iar în suprafața unificată sînt îmbinate în *același* fel părți pretutindeni *identice*. Prin urmare, aceasta poate fi *considerată* drept con-

Scanned with CamScanner

stînd din unități identice care se îmbină peste tot în aceeași modalitate, întrețesîndu-se în întregul unitar. Să ne gîndim, de pildă, la zidul constînd din cărămizi și prevăzut cu un înveliș de var. Acesta funcționează, ca întreg, în mod diferit în părțile sale diferite, aici începînd, dincolo întrerupîndu-se, aici lărgindu-se, dincolo mărginindu-se, aici împovărat, dincolo consumînd povara. Dar ca să poată să funcționeze ca întreg, el *trebuie* mai întîi să *existe* ca atare. Și el există ca întreg, putem spune în general, datorită combinării identice a elementelor identice sau grație unei repetări constante și identice a aceluiași „motiv". Nu orice parte extinsă plan și unitară în sine este combinată în asemenea mod din elemente relativ autonome. Dar în orice caz, pe de o parte, ea funcționează ca întreg, iar, pe de altă parte, este țesută din părți.

Și, ca și acea funcționare ca întreg, la fel are, pe de altă parte, și această întrețesere a părților în întreg un drept în sine de a ajunge la expresie ornamentală. În fiecare caz dat, se pune însă doar întrebarea ce apare sau poate să apară caracteristic în acest caz, în primă linie, pentru suprafața globală în sine și apoi în cadrul întregului căruia ea îi aparține. Dar dacă, de pildă, acea întrețesere a părților identice într-un întreg omogen este caracteristică pentru suprafață, sau dacă e propriu sensului suprafeței ca acest moment să poată fi accentuat artistic în ea, atunci ornamentul-imprimeu este modalitatea adecvată în acest sens. În el este confirmată în mod expres tocmai identitatea și întrețeserea omogenă a părților.

Asta se întîmplă în ornamentul-imprimeu atunci cînd în el, la început, părțile se deosebesc și, astfel, se creează o lipsă de asemănare sau o *modificare*, ori are loc o diferențiere a suprafeței, dar apoi aceste părți diferite se omogenizează și se asociază în același mod sau se transformă una în alta. Asemănarea sau omogenitatea internă se transformă într-o pe-

Scanned with CamScanner

riodicitate, dar în una în care ceea ce este identic revine în mod identic. Accentuarea identității întregului în *părțile* sale este, așadar, mai întîi, o *anulare* a identității absolute, dar cu rezultatul că identitatea — pe de o parte ca identitate a părților, iar pe de altă parte ca identitate a modului de revenire a lor, deci dublată și, astfel, intensificată — renaște mai animată și, prin acest mijloc, ajunge la contemplare nemijlocită. Orice accentuare artistică expresă a acestei identități are loc numai în acest mod. Și aici, în limbajul artistic al formelor *existența* se transformă într-un anumit fel într-o „pierdere și recuperare" animată.

Dar să mergem mai departe : o suprafață este structural activă, adică funcționează o dată în propriile ei direcții sau în direcțiile în care ea însăși se extinde. Ea funcționează, însă, în același timp, și după *a treia* dimensiune. Și e propriu naturii ei să funcționeze în toate părțile în același mod în această dimensiune sau ea se pretează în toate părțile la funcțiuni identice de acest tip.

Dar funcționarea după dimensiunea a treia poate însemna, din nou, două lucruri. Tavanul, învelișul, garnitura funcționează, înainte de toate, în raport cu acoperirea, învelirea, garnisirea. Și poate fi propriu în primul rînd naturii acestei funcții de a fi similară în toate părțile. Prin aceasta, este indicată o esență a ceea ce acoperă, învelește, garnisește, care poate ajunge la expresie în tratarea suprafețelor respective. Dar modul natural de tratare a suprafețelor este atunci ornamentul-imprimeu.

Funcției aici arătate i se opune, însă, o funcție care merge în direcție contrară și care ține, de asemenea, de a treia dimensiune : funcției spre interior i se opune funcția spre exterior. Și în direcția spre exterior suprafața poate să funcționeze în toate părțile ei în același mod

Scanned with CamScanner

sau să fie gata de o funcționare similară, respectiv ea poate fi contemplată în această lumină.

Pereții laterali ai unui spațiu de locuit, de pildă, se înalță. Ei susțin sau poartă, se află unul cu altul și față de podea și de tavan în relație funcțională. Totodată, ei delimitează *spațiul de locuit*.

Această delimitare nu are nimic a face cu diferențierea acelor funcții structurale. Funcția acestei delimitări merge într-o direcție cu totul nouă, și anume tocmai împotriva spațiului împrejmuit. În această delimitare a spațiului împrejmuit însă fiecare punct al suprafeței peretelui funcționează în mod perfect *similar* sau *poate părea* că face aceasta.

La fel poate, de pildă, un covor întins pe podea să funcționeze spre *în sus* peste tot în același mod sau să pară destinat aceleiași funcții. El poate părea destinat, cînd aici, cînd dincolo, să *intre* în relație *similară* cu obiectele din afara lui.

Numai că aici există întotdeauna întrebarea dacă acest mod de contemplare a suprafeței este cel firesc, adică cel conform realității. Să zicem că un covor ar fi întins pe podea, de pildă sub o *masă* care, din partea sa, pare destinată să se mențină neclintită în acest loc. Acest covor are, înainte de toate, în sine *însuși*, un mijloc dinspre care se întinde, și limite în care se concentrează. Totodată, însă, în ipoteza făcută, *mijlocul* său funcționează în mod *specific* spre *exterior*; el se raportează la mijlocul *mesei*. Covorul și masa alcătuiesc un întreg. Astfel, mijlocul mesei devine, totodată, mijlocul covorului. Astfel, mijlocul covorului devine într-un sens și mai special *mijlocul* său. Iar de la acest centru covorul se întinde în mod similar și se concentrează din nou, la fel, în el. În asemenea caz, este firesc ca o ornamentică *structurală* corespunzătoare să fie adecvată covorului.

Scanned with CamScanner

Acestui covor îi opun mental unul care nu este pus, o dată pentru totdeauna, în relaţie precisă cu un obiect fix exterior lui. Mă gîndesc, de pildă, la un covor mobil pe podea.

Acesta poate fi deplasat încoace şi încolo. Şi e propriu esenţei sale să poată face asta. Dacă este aşa, el se ordonează nediferenţiat în părţile sale individuale cînd într-un context, cînd în altul. Mai cu seamă, cînd un punct al lui, cînd altul devine punct principal sau „centru“ *funcţional* al covorului. Şi chiar dacă el stă fix, atunci se mişcă ceea ce stă pe el şi intră astfel în relaţie funcţională cu el. Un scaun este aşezat pe covor, cînd aici, cînd dincolo ; în primul rînd mă mişc eu însumi pe covor. Calc pe el cînd într-un loc, cînd în altul. Astfel, eu fac întotdeauna din locul pe care calc un punct principal sau punctul funcţional central al covorului. Dar eu pot călca, după plac, pe orice loc al covorului. Această libertate a mea nu este o chestiune indiferentă, ci una importantă pentru mine însumi. Prin aceasta, însă, şi *covorul* dobîndeşte libertate ; el capătă *neutralitate structurală*. Asta are importanţă şi pentru el. *Există* în *el* această posibilitate ca eu să mă comport faţă de el cînd aici, cînd dincolo, în acest mod identic. El se oferă în acest sens. Şi în aceasta rezidă o trăsătură importantă a esenţei sale.

Această situaţie o pot exprima însă şi ornamental. Eu fac asta însă printr-o ornamentică neutră în raport cu structura. Dacă covorul are una de asemenea tip, eu *văd* nemijlocit, tocmai în această ornamentică neutră, *libertatea mea*. Ea mi-a devenit astfel nemijlocit intuibilă.

La fel, poate rezida în natura unui perete sau a suprafeţei unui perete un dublu aspect : pe de o parte, relaţia fixă a anumitor părţi ale peretelui cu obiectele inamovibile. Pe de altă parte, el se poate prezenta ca unul atins, cînd aici, cînd dincolo, de obiectele mobile sau de

Scanned with CamScanner

un corp omenesc sau poate intra cu acestea în relaţie similară. Şi această neutralitate este confirmată în mod expres prin ornamentul-imprimeu.

În sfîrşit, exemplul unui alt tip de asemenea neutralitate structurală ne oferă materialul ţesut al hainelor noastre. Bucata de ţesătură transformată în veşmînt şi combinată cu alte bucăţi din acelaşi „material" nu este un lucru autonom şi finit în sine, precum o parte a unui dulap sau chiar a unei clădiri, ca o uşă, o coloană, o cornişă, ori o simplă lizenă, ci ea este tocmai o „bucată". Abia întregul *îmbrăcămintei* este un lucru unitar, finit în sine. Iar acest întreg devine acest lucru *determinat* abia în unitate cu trupul. Iar acest întreg poate, pe de altă parte, în raport cu trupul, adică în raport cu structura corpului ce se oglindeşte în el, să fie ornamentat structural.

Pe lîngă aceasta, însă, şi ţesătura are totuşi o existenţă autonomă, adică are propria sa viaţă, nu ca un lucru modelat, ci ca material fără formă, ca material din care se taie la întîmplare o bucată sau alta, şi care, prin urmare, în toate părţile sale poate fi pus în mod identic în relaţie structurală cu alte bucăţi identice sau dintr-un alt material, poate deveni purtător al uneia sau alteia dintre funcţiile posibile dintr-un veşmînt şi, în cele din urmă, poate deveni purtător al uneia sau alteia dintre activităţile corpului omenesc. Iar dacă ţesătura poate fi caracterizată — chiar făcînd abstracţie de forma pe care o capătă ca parte a îmbrăcămintei trupului omenesc — ca esenţă animată, drept ceva ce se oferă, în toate părţile sale, în acelaşi mod, pentru orice modelare, delimitare, funcţie, aşadar dacă poate fi caracterizată, împotriva oricărei diferenţieri de funcţie care poate surveni pe parcurs, drept *neutră* în părţile sale individuale, atunci ţesăturii nu-i mai rămîne decît posibilitatea ornamenticii-imprimeu.

Scanned with CamScanner

Ornamentului structural și ornamentului-imprimeu li se opune însă acel ornament pe care îl numim „ornament decorativ liber". Ca exemplu ar putea servi decorațiunea unui paravan japonez. Să zicem că o ramură de spin ar crește în sus din partea dreaptă a paravanului și s-ar ramifica spre stînga, acoperită peste tot cu flori albe. Imediat alături crește o trestie, din apa schițată prin fire albe de mătase. Păsări stau pe ramuri sau zboară spre ele sau de pe ele. Și un fluture planează în spațiu ș.a.m.d. Dar tot ce crește și se mișcă astfel face asta perfect liber și cu *intenționată* lipsă de respect față de relația structurală reciprocă și de echilibrul structural dintre dreapta și stînga, dintre limitele și mijlocul suprafeței, și în același timp, nedivizînd nicăieri suprafața.

Aici s-a arătat în ce constă în general înțelesul ornamentului decorativ. El se află în opoziție netă, înainte de toate, cu ornamentul structural. Dar în primul rînd trebuie pus accentul pe contrastul dintre el și ornamentul-imprimeu, cu care apare, oricum, înrudit. La acesta din urmă este decisiv *negativul*: neutralitatea față de diferențele de structură, și, pe de altă parte, pozitivul, adică ceea ce la ornamentul-imprimeu apare în locul confirmării exprese a deosebirilor structurale. Acest ceva este accentuarea apariției și existenței suprafeței din elemente identice și identic legate sau identitatea serviciului pe care-l execută sau sînt gata să-l execute toate părțile.

De acest ornament-imprimeu ornamentul liber sau decorativ se deosebește prin aceea că el nu numai că este neutru față de diferențele de structură ale suprafeței în sine, dar nici nu știe nimic despre identitatea părților care constituie întregul suprafeței, și nici despre identitatea de funcționare sau disponibilitatea pentru aceasta. El nu are nimic a face nici cu

Scanned with CamScanner

acele funcțiuni structurale, și nici cu părțile și reunirea lor în întreg. În acest caz, el nu poate nici purta în sine o legătură cu identitatea părților și a funcțiunilor lor.

În ornamentul decorativ, suprafața este *presupusă* mai degrabă ca întreg finit. Ea are, ca întreg, existența sa sigură și indiscutabilă. Ea este în sine însăși, ca acest întreg, ceea ce este. Iar acest întreg este *contemplat*, în ornamentarea decorativă, tocmai drept acest întreg incontestabil și finit în sine, existent aici. Prin faptul că suprafața este acest întreg finit, ea poate să se ofere ca arenă finită pentru libera evoluție a oricărei structuri. Prin faptul că ea lasă ornamentului libertate deplină, se afirmă ea însăși ca acest întreg finit sau își afirmă existența în sine finită. Iar prin faptul că ornamentul nu ridică în nici un fel pretenția să se manifeste — fie într-una din părțile din care se constituie unitatea suprafeței, fie în funcțiunile pe care suprafața le exercită într-o parte sau alta din sine ori spre exterior — și astfel să alcătuiască întregul abia din părțile sale, el confirmă, din partea sa, în mod explicit această unitate finită a suprafeței, existența ei, drept ceea ce este în sine. Prin faptul că el se comportă neutru față de tot ceea ce, în părți și în diferențe, poate aminti de suprafață, față de identitatea ca și față de diversitatea părților din care constă suprafața, precum și față de identitatea sau diversitatea funcționării acesteia în părți, și prin faptul că se mișcă liber deasupra ei, ca pe o arenă oferită lui și care îi stă pretutindeni liber la dispoziție, el se desprinde complet de suprafață, lăuntric sau în esența sa, și face astfel, pe de altă parte, ca suprafața să se desprindă de *el*, prezentînd-o ca finită în sine, drept ceva ce nu numai că *se naște*, ci există, și nu mai *constă* din părți, ci este unitar finit. Prin faptul că ornamentul planează *deasupra* suprafeței ca un lucru autonom, el lasă și suprafeței deplina ei autonomie.

Scanned with CamScanner

Dar aici este, tocmai, presupus că ornamentul decorativ evită intenționat orice relație cu părțile suprafeței și cu diversitățile și identitățile funcțiunilor acesteia, cu diferențierile direcțiilor de bază, cu contrastul dintre dreapta și stînga, dintre interior și exterior, și cu echilibrul între părțile și funcțiunile care acționează una contra alteia, că el ignoră intenționat atari identități și diferențe, atari opoziții și acel echilibru trebuincios pentru extinderea plană. Asta înseamnă mai ales și că el nu este secționat de limita suprafeței, pe scurt, condiționat în cursul său, ci că el, chiar și acolo unde începe sau conține liber, trebuie să pară că începe și încetează în jocul complet liber al *propriei* evoluții.

Pe de altă parte, condiția *de bază* a folosirii acestui ornament este ca suprafața care trebuie să fie împodobită prin el să apară de fapt ca una preexistentă și finită sau *să poată* fi privită în atare lumină. Dar aceasta poate fi valabil pentru suprafețe de tot felul. În același timp, o asemenea contemplare este mai mult sau mai puțin naturală.

Înainte de orice, va trebui aici să trimitem din nou la ceea ce urmează. Un vas, de pildă, este finit și peste acest vas *finit* ca întreg se aplică, fără a se ține seama de constituirea întregului din părți și de diferența dintre funcțiuni, o „piele" sau un strat de suprafață, un verniu, o glazură, un înveliș de lac etc. În asemenea cazuri, structura poate apărea caracterizată expres tocmai prin acest înveliș neutru ca un întreg finit în sine. Și, în acest caz, este firesc ca ornamentul să se înfățișeze ca ornament decorativ liber.

Sau o altă posibilitate : un paravan stă vertical, finit în sine, menținîndu-se însă pe locul său tocmai spre *a fi prezent* și, prin existența sa finită și extinderea sa, separînd spații în lăuntrul granițelor sale. Aici nu mai este vorba despre părțile paravanului sau despre

Scanned with CamScanner

întreţeserea acestora, şi nici despre funcţiunile prin care se naşte structura, ci doar despre această existenţă finită. Aici este potrivit, iarăşi, ornamentul decorativ liber, tocmai spre a confirma această existenţă finită. Confirmarea se petrece şi aici prin faptul că suprafaţa este făcută arenă liberă pentru evoluţia liberă a unei structuri deplin libere, adică, pur şi simplu corespunzătoare propriei sale esenţe întîmplătoare.

În sfîrşit, chiar şi prin această esenţă a ornamentului decorativ este determinată alegerea motivelor pentru ornament. Aici sînt adecvate, înainte de orice, acele motive cărora le e propriu a se desfăşura într-o direcţie sau alta fără vreo regulă exterioară, prin urmare întîmplător într-un fel sau altul, a se întoarce sau a plana aici într-o direcţie, dincolo în alta. Nu e necesar a se arăta aici cum aceia care sînt maeştrii acestui tip de ornamentică, adică japonezii, au ştiut să-şi aleagă motivele din punctul de vedere al libertăţii sau hazardului evoluţiei.

Scanned with CamScanner

Capitolul al douăzeci și șaptelea

SCULPTURA DECORATIVĂ

Arta plastică decorativă în general

În capitolul precedent am indicat tipuri de ornamentică de care vom diferenția, în sfîrșit, cel mai înalt grad de împodobire a unei structuri tehnice. Acesta există în arta plastică decorativă, în sculptura și pictura decorative. Prin termenul „plastică decorativă" este desemnată însă, în același timp, față de acele tipuri de ornamentică, o situație principial nouă.

Ce este un tablou sau o sculptură decorativă ? Este ceva care, pe de o parte, este tablou, iar pe de altă parte, ceva care intervine decorînd, adică împodobind, într-un întreg mai cuprinzător și, astfel, se prezintă ca aparținîndu-i sau ca o parte din el. Dar acest întreg este întotdeauna întregul unei opere de artă tehnice, și mai cu seamă arhitectonice. Tabloul decorativ este, așadar, simultan, tablou și parte a unei opere de artă tehnice.

Cu aceasta, înainte de toate, s-a desemnat însă ceva absolut eterogen. Imaginea este transpunere a unei vieți străine materialului asupra acestui material. Opera de artă tehnică, în schimb, este structurarea vieții unui material. Imaginea este *reprezentată* într-un material ; în opera de artă tehnică, dimpotrivă,

Scanned with CamScanner

este *produs* ceva dintr-un material. Atrag atenția asupra contrastului fundamental stabilit mai devreme între arta tehnică și arta plastică.

Acest contrast nu admite nici un compromis. Asta înseamnă că nu există nimic intermediar între arta tehnică și arta plastică. Nici chiar opera plastică decorativă nu este, prin urmare, un atare intermediar. Ea nu poate fi decît un compromis între aceste două lumi fundamental diferite.

Dar acest compromis este posibil, fiindcă și viața materialului, din care se edifică, pentru contemplarea estetică, organismul animat al operei de artă tehnice, este una *abstractă*, empatizată în realul fizic. Acesta se întîlnește însă cu viața care există la fel de abstract în imaginea decorativă, viață pe care artistul plastic, prin modelarea materialului său, o transpune asupra acestuia. Desigur, acea viață abstractă are o origine diferită sau se trage dintr-un izvor diferit. Dar faptul că amîndouă, totuși, sînt în același fel viață, și anume viață empatizată, face ca ele să poată să se unească și să se întrepătrundă.

Ceea ce este reprezentat în imagine, s-a spus exact mai devreme, este o lume abstractă, finită în sine; ei i se adecvează izolarea estetică. Iar dacă ea rămîne astfel în mod absolut și în orice sens, atunci imaginea este *imagine pură*. În opera de artă decorativă, însă, în această lume abstractă închisă în sine pătrunde și i se opune o altă lume abstractă. Aceasta este lumea abstractă a vieții existente în opera de artă tehnică, deci, în ultimă instanță, proprie materialului acesteia. Dar se întîmplă ca, pe de o parte, acea lume abstractă, închisă în sine sau contemplată în sine, care rămîne închisă în sine, care este ceea ce este, să pătrundă totodată în cadrele acelei lumi abstracte mai generale, să se așeze pe baza acesteia, să-și găsească în ea rezonanța, pe scurt, să se unifice cu ea.

Scanned with CamScanner

Ne explicăm aceasta comparînd arta plastică cu creaţia literară. Să zicem că într-o dramă este reprezentat un personaj, adică este reprezentată viaţa lui. Drama ni s-ar prezenta însă într-un anumit ritm. Şi în acesta există o viaţă specifică. Aici, viaţa reprezentată sau viaţa personajului reprezentat, pe de o parte, şi viaţa ritmului, pe de altă parte, aparţin însă unor lumi absolut diferite. Nu este vorba, cum s-a mai subliniat, de faptul că personajul ne-ar fi reprezentat ca vorbind în asemenea ritm. Ritmul este o chestiune a vorbirii sau a materialului în care poetul reprezintă, sau este o chestiune a poetului. Dar în viaţa generală a ritmului este introdusă acum viaţa personajului reprezentat, sentimentele, voinţa şi acţiunea sa, spre a se desfăşura în acest cadru, spre a avea drept bază această viaţă generală, spre a găsi în ea o atmosferă generală şi o rezonanţă specifică. Asta se petrece în mod perfect natural, deoarece şi viaţa artistic reprezentată, tocmai prin faptul că este reprezentată artistic, aparţine unei lumi a sale proprii, străine de realitate, sau unei lumi transcendente ei.

Dar să formulăm aceasta ceva mai exact. Această lume este una proprie obiectivităţii estetice. În acelaşi timp, însă, ea este creată de artist. Şi ea este, în fiecare moment în care eu savurez opera de artă, creată de mine. De fapt, atunci cînd savurez opera de artă, eu sînt una cu artistul ; eu sînt chiar artistul, aşa că este acelaşi lucru, dacă spun : artistul creează opera de artă sau eu o creez. Lumea operei de artă dramatică este una ce-mi stă în faţă şi este preluată de mine ; ea este, însă, pe de altă parte, în esenţa ei internă, eu însumi, adică este modelată din mine şi de mine şi transmutată într-o lume aflată dincolo de mine. Aceasta este tocmai lumea operei de artă. Şi fiindcă aşa se petrec lucrurile, ceea ce îmi aparţine mie, adică nu acestui eu în-

Scanned with CamScanner

trețesut în lumea realității, ci acelui eu *modelator*, poate fi absorbit în lumea modelată de mine. Iar dacă acest modelaj este un modelaj ritmic, atunci viața existentă în ritm, unduirea existentă în el a unei mișcări sufletești, este acel ceva pe care eu îl absorb în lumea reprezentată și în care introduc viața acestei lumi.

Același lucru este valabil și în privința operei de artă plastică. Și aceasta este creată de artist, iar viața reprezentată în ea este modelată de el. Și este modelată de *mine*, atunci cînd eu o *savurez*. Prin faptul că eu văd, însă, sculptura în întregul unei opere de artă tehnice sau arhitectonice, eu mă umplu, totodată, de ritmul vieții tehnice sau arhitectonice. Și preiau cu mine pulsul vieții arhitectonice, în viața modelată de mine a sculpturii. Așa se întîmplă că în sfera în care eu modelez din mine viața sculpturii sau în care eu o transfer modelînd, această viață se inserează în acel puls.

Poetul vede lumea reprezentată; prin faptul că o refac sau o recreez pe urmele lui, eu văd această lume „printr-un temperament". La fel văd, adică resimt, și viața operei plastice decorative printr-un temperament. Acolo acest temperament este, nu cu totul, dar în parte, condensat în viața ritmului vorbirii, aici el este condensat în viața ritmului arhitectonic.

Dar, prin faptul că viața sculpturii se inserează în cadrele sau se înalță pe baza sau se întrepătrunde cu rezonanța ritmului arhitectonic, ea se transformă în esența sa. Ea este acum străbătută tocmai de viața tehnică sau arhitectonică. Ea a preluat-o pe aceasta în sine ca pe o trăsătură principală.

Pe de altă parte, însă, viața materializată în sculptură nu poate fi alta decît aceea care este. Pe cît de sigur eu o creez sau o modelez în contemplarea mea estetică, pe atît de sigur

Scanned with CamScanner

ea îmi este *dată* în mod absolut. Dacă trebuie s-o întrepătrund cu viața arhitectonică, ea trebuie să mi se prezinte ca una deja pătrunsă de aceasta sau ea trebuie, așa *cum* mi se prezintă, să fie pătrunsă de aceasta.

Asta, spus în general, înseamnă : opera de artă decorativă este în ea însăși, în mod necesar, altceva decît opera de artă plastică pură. Ea este neapărat pătrunsă de o trăsătură principală a vieții tehnice, respectiv arhitectonice.

Această viață este, însă, arhitectonică, adică, mai general spus, ea este viață corporală sau sensibilă, iar ritmul ei este ritmul unei asemenea vieți. În chip necesar, opera de artă decorativă este așadar absorbită în sfera corporalului și a sensibilului. Ea este asta în *măsura* în care este decorativă, adică apare ca o parte a întregului arhitectonic și aparținînd lui. Totodată, această viață este una mai generală sau mai abstractă. Arta plastică produce ceea ce îi este cel mai propriu în măsura în care pătrunde în interiorul individului. Arta plastică decorativă, dimpotrivă, descătușează ceea ce este reprezentat în ea din sfera individualului și a interiorului și îl transferă în sfera unei existențe corporale generale și a vieții sau a sentimentului de existență și de viață.

Trecerea la sculptura decorativă

În examinarea mai detaliată a artei plastice decorative, am putea însă porni, conform dublei naturi a acesteia, pe un dublu drum. Am putea, în primul rînd, rămîne în direcția pe care am străbătut-o în capitolul precedent. Am putea continua drumul pe care am mers acolo, adică am putea vedea cum împodobirea operei de artă tehnice, și mai cu seamă a operei de arhitectură, pe care am urmărit-o în capitolul precedent pînă la ornamentul de-

Scanned with CamScanner

corativ, continuă și se intensifică pînă la împodobirea printr-o operă de artă plastică. Acest drum pare dublu justificat, dacă ne amintim că încă în capitolul premergător a fost vorba despre ornamente, așadar despre elemente împodobitoare care *reproduc*. Să ne gîndim, de pildă, la ornamentul extras dintr-o altă sferă tehnică. Am definit *deja* acest ornament, în mod expres, ca ornament imagistic. Simpla continuare pe acest drum pare a ne conduce de la sine spre imaginea decorativă în care un context vital unitar și finit în sine este adus la reprezentare prin redare.

Pe de altă parte, arta plastică decorativă este, conform celor spuse mai sus, și o chestiune de un tip atît de special, încît avem toate motivele s-o examinăm independent de acele tipuri de împodobire a suprafețelor. Arta decorativă este, așa cum am dat a se înțelege, un *compromis* specific între arta plastică, pe de o parte, și intenția ornantă, pe de altă parte. Ea vrea, pe de o parte, ca artă plastică, să ofere un context vital închis în sine; și totuși ea inserează, pe de altă parte, ceea ce oferă într-un alt context vital, și anume contextul vital tehnic. Asta face să apară necesară o examinare autonomă a ei.

De altfel, arta plastică decorativă este în mare măsură, dar nu *exclusiv, o artă a suprafețelor*. Ea este și *sculptură* decorativă; ea este relief decorativ și ronde-bosse decorativ. Așadar, arta plastică decorativă nu intră cu totul sub incidența noțiunii de ornare a suprafețelor, despre care a fost vorba mai sus.

Cel mai lesne căpătăm înțelegerea acelui compromis dacă opunem mai întîi cele două aspecte pe care le include aici compromisul, iar apoi le lăsăm să intre în relație tot mai intimă și observăm cum compromisul se formează apoi în mod necesar. Un compromis, desigur, este întotdeauna condiționat de natura celor două aspecte pe care le implică.

Scanned with CamScanner

Aici să pornim, în mod practic, de la *sculptura* decorativă. Asta, din trei motive. În primul rînd, fiindcă am așezat deja, mai devreme, sculptura înaintea artei suprafețelor; în al doilea rînd, fiindcă în sculptură treptata progresie a acelui compromis se lasă cel mai lesne urmărită. În sfîrșit, sculptura stă, din capul locului, mai aproape de arta plastică decorativă decît pictura. Sfera specială a sculpturii este tocmai sfera aspectului sensibil frumos, a vieții trupești și a sentimentului vital. De aceea, prin natura ei, este înrudită cu arta decorativă. De aceea, este general valabil faptul că opera sculpturală mare cel puțin își are natural locul său ferm într-un context arhitectonic și, de aceea, absolut de la sine sau conform naturii sale, pretinde să facă parte dintr-un asemenea context. Dar prin faptul că ridică această pretenție, ea trebuie s-o și justifice. Și ea poate aceasta doar în măsura în care aparține și lăuntric operei de artă arhitectonică, pe scurt, în măsura în care ea devine decorativă.

Trepte ale sculpturii decorative

În cele de mai sus s-au arătat deja diferite trepte ale caracterului decorativ al artei plastice decorative. Ele sînt sinonime cu treptele inserării imaginii în contextul tehnic. O sculptură poate însă să se insereze mai intim sau mai puțin intim într-un asemenea context. Cu cît ea se inserează mai intim sau cu cît mai mult îi aparține în mod aparent, cu atît mai mult ea pretinde să-i aparțină și lăuntric, adică să constituie cu el unitatea unui context vital unic.

Dar contextul operei de artă tehnice este mai cuprinzător. Acea inserare înseamnă că sculptura devine parte a acestui context, și nu, de pildă, invers. Dar cu cît o parte se

Scanned with CamScanner

inserează mai intim într-un întreg, cu atît mai mult ea se *subordonează* întregului și legității sale. Deci, în cazul nostru, cu cît este mai intimă inserarea, cu atît mai mult contextul vital arhitectonic devine caracteristica fundamentală pentru viața reprezentată în sculptură.

Reunirii imaginii cu opera de artă tehnică într-un context vital îi putem situa înainte asocierea similară a obiectelor reale, neînsufleţite sau vii, cu opera de artă tehnică, „decorarea" acesteia prin atari obiecte, despre care va mai fi vorba mai tîrziu. Mă gîndesc aici, de pildă, la covoarele care, cu ocazia unei festivităţi ce se desfășoară pe stradă, sînt așezate pe pervazurile ferestrelor ca să atîrne afară, la ghirlandele care împodobesc zidurile casei, la arbuștii decorativi așezați la stînga și la dreapta unui portal etc.

Faptul că aceste obiecte decorează înseamnă, și aici, că viața pe care ele o reprezintă în sine constituie o unitate cu contextul arhiteconic în care sînt inserate, devine un fragment al vieţii arhitectonice, pe scurt se *arhitectonizează*.

Pe de altă parte, ele sînt, totuși, doar adăugate, rămînînd, prin urmare, obiecte propriuzise închise în sine. Ele nu sînt încă acceptate în masa întregului arhitectonic, nu se unifică încă cu el în întreaga lor existenţă spaţială. Iar asta face ca ele, în natura lor internă, să fie obiecte de sine-stătătoare și pentru contemplarea estetică, așadar obiecte ce se pot desfășura urmînd propria lor legitate. Covoarele atîrnă tocmai cum atîrnă covoarele, pomii cresc tocmai cum cresc pomii. În același timp însă, ele fac asta pe baza unei vieţi arhitectonice. Există în ele o trăsătură principală a vieţii arhitectonice, care co-determină natura lor și față de care ele apar subordonate.

În asemenea mod poate deveni decorativă și persoana umană. De pildă, gărzile la dreapta

Scanned with CamScanner

și la stînga intrării într-o încăpere princiară, soldații sau oamenii din „popor" care formează un culoar viu la intrarea solemnă a înalților „demnitari" sînt oameni decorativi. I-am putea numi și imagini decorative vii.

Despre acele obiecte neînsuflețite, covoare, ghirlande, pomi, numai aparent inserate într-un întreg arhitectonic, spuneam că apar totuși ca esențe autonome în interiorul cadrului general al unei vieți arhitectonice ce străbate întregul căruia ele îi aparțin. Această autonomie le e proprie și fiindcă ele se prezintă ca podoabă oricînd *amovibilă*. Ele par, într-un anumit sens, numai *întîmplător* așezate aici și nu aiurea. Mai cu seamă omul „decorativ" nu apare ca legat o dată pentru totdeauna de locul în care se găsește astfel. Și din acest motiv pot obiectele de un tip și de altul să-și manifeste atît de liber propria lor esență sau să-și desfășoare liber propria legitate naturală.

Dimpotrivă, operele de sculptură inserate într-un întreg arhitectonic se unifică de la bun început cu întregul arhitectonic într-un mod mai *intim*. Aici, să ne imaginăm sculptura mai întîi doar *așezată* în contextul arhiteconic, de pildă între coloane sau în fața unui pilastru. Nu ne-o imaginăm încă legată de acestea printr-o unitate oarecare de masă. În acest caz, ea stă însă pe un soclu sau postament oarecare și este de la început legată de acesta. Dar acest soclu sau acest postament este în sine însuși o structură arhitectonică și apare nemijlocit ca parte a întregului arhitectonic. Astfel, și sculptura care stă pe el devine așa ceva.

Pornind de aici, putem însă transforma în gînd unificarea exterioară sau spațială a operelor sculpturale cu întregul arhitectonic în una mai intimă și tot mai intimă. Dar în măsura în care unificarea devine tot mai intimă, structura sculpturală se unifică și în esența

Scanned with CamScanner

ei interioară din ce în ce mai mult cu întregul arhitectonic și devine astfel ea însăși din ce în ce mai mult arhitectonică. Acea trăsătură arhitectonică principală generală devine, pas cu pas, mai puțin generală. Nota arhitectonică de bază devine sunet fundamental tot mai răsunător, apoi acord dominant, pînă ce structura sculpturală se transformă cu totul într-o parte a arhitecturii, de pildă statuia devine coloană, dar o coloană ce se comportă față de coloana nudă precum limbajul poetic față de vorbirea seacă, rațională.

Acest proces poate fi gîndit ca unul constant. Prin aceasta, nu este însă anulată opoziția de principiu între arta sculpturală și arta tehnică, așadar nici contrastul de principiu dintre arta sculpturală pură și sculptura decorativă. Oricît de mult s-ar apropia opera de artă plastică și forma ornantă de părțile arhitectonice, se menține mereu antiteza indicată mai sus, potrivit căreia animația celei din urmă, prin izvorul său sau „materialul" din care ea este alcătuită, este viață a materialului din care constă opera de artă, pe cînd, dimpotrivă, viața celei dintîi este o viață transpusă asupra unui material străin de ea. Dar, după cum se vede, aici nu există nici o intermediere, ci numai un ori-ori sau un fie-fie, ori pe de o parte-pe de altă parte, pe scurt, compromisul despre care era vorba.

Dacă însă ne mărginim la a ne imagina o operă de artă sculpturală și, mai exact spus, o operă în *ronde-bosse* adăugată doar exterior arhitecturii sau unei părți arhitectonice în modul arătat mai înainte, aceasta ține totuși, conform celor spuse, de întregul arhitectonic ca parte. Există în ea, așadar, o trăsătură de bază a vieții arhitectonice. Ea este deja arhitectonizată, într-o anumită măsură. Iar asta vrea să spună că ea reprezintă în sine direcția și ritmul vieții arhitectonice într-un anumit loc. În același timp, astfel este făcută sensibi-

Scanned with CamScanner

lă sau viața sensibilă ori semnificația aspectului sensibil este accentuată și făcută notă de bază. Pe de altă parte, însă, sculptura are încă, în interiorul acestui cadru general, cea mai înaltă libertate de a se desfășura ca imagine, adică de a structura autonom viața specifică a *acelei* figuri în care ea este reprezentată în sculptură.

Aici, însă, trebuie să se țină seama în special de un moment esențial, anume momentul materialului. Dacă sculptura ornantă este executată din *alt* material decît acela care trebuie să fie ornat, dacă, de pildă, sculptura este din bronz, iar opera de împodobit este arhitectură în piatră sau este o parte a unei opere de artă arhitectonice în piatră, cele două sînt *din capul locului* independente una față de alta. Și este propriu în mai mare măsură esenței sculpturii ca ea, ca sculptură de sine-stătătoare, să se comporte doar ca o podoabă oarecare. Asta se răsfrînge însă asupra felului de inserare *spațială* a sculpturii în arhitectură, adică asta condiționează, din partea sa, o legătură *spațială* mai laxă cu ceea ce este de împodobit.

În această privință însă, pe de altă parte, sculptura este oricum legată de arhitectură și, în măsura în care acesta este cazul, ea rămîne totuși, simultan, o parte a operei de artă arhitectonice. Viața ei este o parte a vieții arhitectonice. Sculptura spune, deci, într-un anumit mod, ceea ce spune partea operei de artă arhitectonice, numai că ea structurează în felul ei și cu libertate deosebită această viață arhitectonică.

Chiar dacă asocierea este, precum am presupus aici, doar un adaos exterior lax, noi avem totuși impresia de împodobire. Adică, prin faptul că noi, datorită adaosului exterior, luăm lucrul împodobit sau de împodobit drept unitar, preluăm, în chip necesar, într-un anumit grad, viața specifică a formei ornante în

Scanned with CamScanner

viața „formei de bază", și anume în felul în care, în general, ceea ce împodobește este preluat în ceea ce este împodobit.

Spre a avea un exemplu pentru această treaptă a caracterului decorativ al sculpturii decorative, să ne imaginăm, de pildă, o statuie ecvestră de bronz așezată la dreapta și la stînga unui portal din piatră. O astfel de statuie este din bronz nu de dragul portalului de piatră, deci nici de dragul împodobirii acestuia, ci de dragul reprezentării a ceea ce trebuie reprezentat în statuie. Ea este o operă de artă autonomă și, totodată, una ce aparține propriului său gen. Ea este o operă de sculptură și în special de sculptură în *bronz,* care are iarăși esența sa specifică. Dar această operă sculpturală reprezintă, în același timp, o modalitate de mișcare și o direcție de mișcare arhitectonică generală și acționează, în această privință, și ornînd.

Cu autonomia proprie acestei statui datorită materialului său se află însă în relație necesară autonomia spațială. Adică, faptul că statuia este o statuie autonomă, trebuie să fie confirmat nemijlocit și printr-o așezare mai liberă *în fața* portalului. Statuia n-are voie în nici un fel să trezească impresia că vrea să fie ceea ce, totuși, nu vrea să fie, adică o parte constitutivă a masei întregului arhitectonic.

Invers, are loc un pas decisiv al unificării exterioare și, prin urmare, și al unificării interioare a ceea ce împodobește cu ceea ce trebuie să fie împodobit, dacă elementul care împodobește, mai cu seamă o sculptură ornantă, este modelat din *materialul* arhitecturii, dacă, de pildă, în fața unui pilastru de marmură este așezată o statuie decorativă de marmură.

La aceasta, să adăugăm de îndată că nu între statuie și opera de artă arhitectonică, ci între *baza* statuii, postamentul, soclul, pe de o parte, și opera de artă arhitectonică, pe de

Scanned with CamScanner

altă parte, ar exista un *raport de masă* vizibil. Acum sculptura intră în măsură mai mare sub incidența legii vieții arhitectonice și, în același timp, se apropie mai mult, în esența sa, de viața arhitectonică.

O altă treaptă a unificării este atinsă dacă presupunem, de pildă, că o statuie de marmură ar fi așezată într-o *nișă de marmură*, în așa fel încît mișcarea reprezentată în statuie să se realizeze nemijlocit într-o mișcare arhitectonică a spațiului umplut.

Unificarea continuă în altă direcție, dacă noi vedem de pildă, pe suprafața vangului unei scări, un leu modelat din același material. Leul aparține atunci vangului scării și este o parte a acestuia. Totuși, el stă încă liber și este omnilateral autonom reliefat deasupra vangului scării sau pe acesta. Vangul scării este soclul propriu statuii; însă acest soclu este parte integrantă a clădirii.

S-a spus deja ce consecințe decurg dintr-o atare unificare ce merge tot mai departe. Cu cît mai intim ține viața reprezentată de contextul vital arhitectonic, cu atît mai mult este această viață o viață simultană cu *(Mitleben)* sau o participare la viața arhitectonică. Și cu atît mai mult mișcarea încorporată în statuie este *arhitectonizată* în chip necesar, așadar devine sensibilă sau corporală și, în același timp, abstractă, generală, tipică.

Iar asta înseamnă că în statuie nu mai poate fi vorba acum atît despre expresia specifică a unei vieți interioare individuale, cît despre viața corporală generală și despre ceea ce în aceasta este nemijlocit înrudit cu viața arhitectonică, despre elementul universal din ținută, poziție, mișcare, și despre faptul că acest dat universal trebuie să se insereze, în caracterul și ritmul vieții arhitectonice și să se acorde cu acestea.

Dar realizăm un alt pas al unificării, poate nu în comparație cu statuia din nișă, dar în

Scanned with CamScanner

orice caz în comparație cu mai înainte pomenita statuie din fața portalului, modelată însă din materialul arhitecturii și aflată cu ea, în modul arătat, în unitate de masă, dacă presupunem acum că o grindă ieșită în afară ar fi susținută vizibil, de pildă, printr-un pilastru, iar în fața pilastrului n-ar mai sta o statuie autonomă, adică circular închisă în sine, ci o structură sculpturală *legată* de pilastru și de grinda ieșită în afară prin *unitate de masă.*

Să ne imaginăm structura sculpturală, înainte de toate, nu susținînd și purtînd și ea, ci să presupunem că numai pilastrul susține sau poartă vizibil. Statuia este legată de el prin relația maselor. Astfel, statuia ia parte oricum la mișcarea din pilastru. Mișcarea ei este mișcarea pilastrului, însă tradusă din limbajul serios al efortului și performanței arhitectonice în limbajul jocului. Ea joacă în jurul mișcării pilastrului.

Prin aceasta s-a indicat, totodată, un pas mai mare și mai hotărîtor al unificării. Noi îl facem prin faptul că introducem statuia în masa care susține și poartă și o facem să *participe* la această susținere și purtare, prin urmare formăm una și aceeași masă portantă, pe de o parte ca pilastru, pe de altă parte, ca statuie portantă.

Nu folosesc aici, cum se vede, o expresie prea adecvată. De fapt, nu o „statuie" ia parte la susținerea și purtarea efectuate de pilastru, ci ceea ce poartă aici partea sa nu este nimic altceva decît masa de piatră. O parte a acestei mase, însă, este modelată după chipul omului.

Cu aceasta, ne găsim acum într-un nou punct de vedere al contemplării estetice, deci într-o nouă sferă artistică. O masă portantă este modelată, pe de o parte, în forme pur arhitectonice, anume ca pilastru, și aceeași masă are, pe de altă parte sau într-o altă parte, formă omenească. Un întreg unic sau o

Scanned with CamScanner

masă indiviză poartă, însă ea poartă pe de o parte, și anume în pilastru, numai pur arhitectonic, adică reprezintă înălțarea abstractă împotriva unei poveri. Această purtare abstractă ar fi suficientă, adică misiunea arhitectonică a masei de marmură ar fi astfel îndeplinită. Dar această purtare abstractă este ilustrată *simultan* printr-o formă omenească străină de masa de piatră. Acea purtare abstractă nu este încă adusă cu totul la forma purtării umane, ci purtarea omenească merge alături, ilustrînd.

Cu aceasta, s-a spus însă că, și aici, forma plastică posedă încă, oricum, un grad de libertate proprie. Figura umană modelată în marmură poate încă să se miște liber omenește, întrucît ea doar se insinuează în acel spațiu și, în forma ei de bază, umple spațiul arhitectonic în mod semnificativ din punct de vedere arhitectonic și aduce la expresie ideea generală a ridicării viguroase și a întoarcerii împotriva poverii. Ea nu este încă, în ea însăși, simplă susținere și purtare. Asta este exprimat mai întîi tot prin pilastru. Dar ea reprezintă un comportament omenesc, însă unul care poartă în sine, ca trăsătură principală, înălțarea viguroasă și insinuarea purtătoare în spațiul arhitectonic.

În sfîrșit, de aici rezultă însă de la sine care va fi pasul următor, și ultimul, al unificării. Anume, acesta : figura umană care poartă și pilastrul sau coloana devin, după ce au fost *părți* ale unei mase unice, o *masă unică*. Pilastrul însuși a căpătat, în ansamblu, formă omenească. Acum a apărut cariatida, care nu e numai o structură sculpturală, ci și o parte arhitectonică. Noi vedem o figură umană. Acesteia, însă, îi este adecvată deplina rigoare arhitectonică. Acțiunea ei este purtarea *arhitectonică*, numai că avînd trăsăturile necesare ale purtării omenești. Ceea ce, în cazul discutat mai sus, era încă împărțit în diferitele părți ale masei de piatră și, în această privin-

Scanned with CamScanner

ță, era unitar și, totuși, despărțit spațial, aici este ceva complet unitar spațial sau este o întrepătrundere. A avut loc contopirea perfectă.

În comparație cu acesta, privind retrospectiv cazul precedent și apoi treptele premergătoare lui de unificare mai redusă, le putem *caracteriza* astfel : ceea ce este absolut unic în cariatidă — și anume purtarea arhitectonică abstractă și forma unei esențe umane sau, spus mai general, a unei esențe vii — este, în cazurile precedente, deplasat treptat tot mai departe reciproc, fără ca, prin asta, unitatea interioară să fie vreodată *complet* anulată. De aici rezultă trepte corespunzătoare în libertatea modelării structurilor reproduse. Treptele acestei libertăți sînt trepte ale independenței de generalitate și abstracțiune și, în același timp, de senzorialitate, de forma arhitectonică.

Scanned with CamScanner

Capitolul al douăzeci și optulea

ARTA PLASTICĂ DECORATIVĂ BIDIMENSIONALĂ

În general despre arta plastică decorativă bidimensională

În cele precedente a fost vorba îndeosebi despre arta plastică decorativă *sculpturală* și, cel puțin în punctul de plecare, despre sculptura decorativă în *ronde-bosse*. Ea, însă, stă alături de arta plastică decorativă bidimensională ; la mijloc, între cele două, se află imaginea decorativă în relief sau relieful imagistic.

Despre cel din urmă a fost vorba încă la examinarea artei reliefului în general. Acolo am pus în contrast limpede și imaginea decorativă în relief cu ornamentul în relief sau relieful ornamental. De altfel, specificitatea imaginii decorative în relief rezultă din cercetarea specificității imaginii decorative bidimensionale, pe de o parte, și din ceea ce s-a spus mai sus despre sculptura decorativă, pe de altă parte ; sau ea reiese din examinarea specificității imaginii decorative bidimensionale, dacă aici este pus la socoteală, în același timp, momentul care diferențiază arta reliefului de arta pură a suprafețelor și o transformă într-o varietate specială a artei sculpturii. Și asupra acestui moment s-a atras atenția în contextul menționat,

Scanned with CamScanner

În consecință, nu mai este nevoie de o examinare specială a imaginii decorative în relief. Amintesc încă o dată numai de faptul că pentru imaginea în relief e valabil *mai cu seamă* ceea ce s-a spus mai sus despre sculptura în *ronde-bosse* de mari dimensiuni. Aceasta, opinam eu, ar fi, prin natura ei, întotdeauna decorativă într-un anumit grad. Imaginea în relief, însă, va fi asta întotdeauna în mod pronunțat.

În schimb, e încă nevoie de o examinare specială a *imaginii* decorative *bidimensionale* sau, cum putem spune mai pe scurt, a imaginii decorative, luînd cuvîntul „imagine" în sens restrîns.

Imaginea figurează, ea este redare, reprezentare a unui context vital gîndit, într-un material străin de el. Înainte de toate, efectului imaginii i se opune diametral, și aici, efectul decorativ. Eu resimt efectul imaginii atunci cînd, contemplînd, mă aflu cu totul în imagine și zăbovesc aici, cînd sînt consacrat lumii abstracte finite în sine pe care mi-o concretizează opera de artă perceptibilă senzorial; din contră, efectul decorativ îl resimt atunci cînd *nu* contemplu opera de artă în sine și lăsînd-o să acționeze asupra mea, ci o introduc în contextul unei lumi înconjurătoare fizic reale, în contextul lumii unei opere de artă tehnice.

Iau drept exemplu fresca decorativă. Formele și culorile înfățișează ceva, de pildă o scenă istorică sau mitologică. În măsura în care pictura este *imagine*, formele și culorile nu vor fi nimic altceva decît simboluri, complet indiferente, în sine, pentru întîmplarea sau contextul vital care constituie esența interioară a acelei „*scene*". Din contră, dacă privesc aceeași pictură din punct de vedere decorativ, aceasta înseamnă că eu contemplu formele și culorile, ca și viața existentă în ele, în raport cu acele forme și culori care umplu spațiul, nu spațiul *reprezentat*, ci spațiul *real*

Scanned with CamScanner

în care se găsește pictura, în raport, prin urmare, cu liniile arhitectonice și cu culorile care scot în relief forma arhitectonică și, astfel, intensifică impresia vieții arhitectonice.

În aceste două modalități de contemplare, cum se vede, formele și culorile picturii sînt însă pentru privitor de fiecare dată ceva fundamental *diferit*. O dată ele *redau*, altă dată aceleași forme și culori nu redau, ci sînt ceva real din punct de vedere fizic, pe care eu îl percep o dată cu altceva, fizicește la fel de real, și îl închid într-o unitate. Acolo eu contemplu formele și culorile dinspre latura lor abstractă, ca reprezentînd. Aici, în schimb, le privesc dinspre latura asocierii lor reale, spațiale, cu alte forme și culori, pe scurt, din perspectiva existenței lor materiale.

Dar cum de este posibilă unitatea acestor două moduri de contemplare? Răspunsul sună: este posibilă în primul rînd fiindcă, de fapt, scopul uneia și acela al celeilalte modalități de contemplare se concentrează într-un scop unitar. Dacă mă las în voia efectului imaginii, asta înseamnă că eu privesc, prin ceea ce văd, viața reprezentată aici. Pe de altă parte, dacă situez mental pictura în raport cu formele și culorile înconjurătoare, fac aceasta și pentru ca, prin unitatea astfel dobîndită, *prin întregul* de forme și culori în care se îmbină acele și aceste culori, să străvăd viața pe care ele, împreună, mi-o actualizează, sau contextul vital reprezentat și caracterizat de ele. Astfel, eu pot obține o trăire unitară. O obțin efectiv dacă ceea ce îmi dă imaginea ca imagine, adică viața reprezentată în *ea*, se îmbină — fără prejudiciu pentru specificitatea sau desăvîrșirea sa în sine, așa cum o afirmă întotdeauna cuvîntul imagine — fără contradicții și ca parte constitutivă firească în alt context vital, adică dacă viața reprezentată în imagine aparține într-un anumit fel, ca și viața din celălalt context în care este inserată ima-

Scanned with CamScanner

ginea, unei alte sfere formale, de pildă este transplantată din sfera vieții liniare în sfera acțiunilor și imboldurilor omenești și este modelată, structurată, individualizată și perfecționată potrivit acestei alte sfere. Sau dacă, în contextul vital global, *una și aceeași trăsătură fundamentală* sau ritm fundamental al unei vieți mi se prezintă diferențiat și structurat în modalitate diferită, de exemplu, pe de o parte, arhitectonic, pe de altă parte, în felul vieții omenești. Cele două laturi ale aceluiași context vital, viața existentă în imaginea formelor și culorilor înconjurătoare și viața reprezentată în imagine se comportă atunci una față de alta precum moduri diferite de a spune aceleași lucruri, în special precum mai abstractul față de mai concret, precum mai generalul față de mai individual, pe scurt ele se comportă una față de alta la fel cum se comportă pretutindeni formele de bază și formele ornante, discursul obiectiv și „imaginea", sau, cu altă comparație, așa cum se comportă basul care stă la baza unei melodii, față de melodie, sau cum se comportă ritmul poeziei lirice și viața existentă în acest ritm sau ondulația generală a vieții interioare existente în el față de contextul unui proces sufletesc precizat din punctul de vedere al conținutului, care este exprimat în cuvintele poeziei. Sau așa cum, în viața de toate zilele, o dispoziție generală se comportă față de trăirile individuale care izvorăsc din dispoziție sau se inserează firesc în ea.

Dar faptul că efectul imaginii și efectul decorativ se reunesc în acest mod într-o unică trăire presupune, înainte de toate, o anumită esențialitate interioară a imaginii. Asta vrea să spună mai ales : forma și culoarea imaginii nu pot revendica a fi *pur și simplu* mijloc de reprezentare, ci trebuie ca viața reprezentată aici să se subordoneze voluntar, adică în con-

Scanned with CamScanner

formitate cu propria sa *natură*, caracterului și ritmului general al vieții pe care o întrupează mediul ambiant. Pe de altă parte, viața înconjurătoare mai generală, în cazul nostru viața arhitectonică, trebuie să fie în sine însăși astfel structurată încît ea să se ofere voluntar și fără contradicții cu propria esență acelei structurări și ilustrări individuale care i se atribuie în imagine.

Premisa exterioară a acestei unificări este un astfel de raport spațial nemijlocit, care face necesară pentru mine cuprinderea mentală simultană a culorilor și formelor imaginii în ambianța arhitectonică.

Dubla regulă de joc a imaginii decorative. Un exemplu

Ordonarea imaginii în contextul vital arhitectonic înconjurător, așadar mai general sau mai abstract, include însă în sine două aspecte diferite. Aceste două aspecte vor fi diferențiate printr-un exemplu : eu îmi imaginez, de pildă, niște ferestre pictate într-un dom gotic. Fereastra n-a ajuns întîmplător înăuntrul clădirii, ci ea îi aparține lăuntric. Iar asta înseamnă că ea constituie un întreg animat cu restul clădirii, că, prin urmare, ritmul specific al arhitecturii gotice răsună în ea, că fereastra împărtășește viața acestei sfere.

De acesta, însă, se leagă imediat celălalt aspect. Fereastra este *de sticlă*. Nici asta nu este întîmplător, ci constituie aici trăsătura principală a esenței sale. Ca fereastră *de sticlă*, ține de contextul arhitectonic în care se inserează pictura pe sticlă. Fereastra este o parte a clădirii și ea trebuie, ca fereastră de sticlă, să permită luminii să pătrundă în spațiul interior al acesteia. Iar dacă sticla este colorată, asta înseamnă că prin ea pătrunde lumină *colorată* în acest spațiu, iar întregul arhitecto-

Scanned with CamScanner

nic se umple cu atmosfera pe care o creează lumina colorată.

Prin aceasta, sînt date premisele ferme pentru pictura pe fereastra de sticlă, adică pentru reprezentarea ce trebuie realizată în culorile și formele picturii pe sticlă ; *„regulile jocului“* pe care trebuie să le respecte acela care vrea să *„participe la joc“*. Ritmul vieții arhitectonice, modul specific în care această viață pulsează în clădirea gotică, modalitatea desfășurării sale, modul în care elementele acestei vieți intră în acțiune reciprocă alcătuiesc una dintre „regulile de joc“ ; culorile condiționate de natura *materialului* reprezentării, eventual dulci, dar limpezi, alcătuiesc cealaltă regulă de joc ; amîndouă formează baza și limita. O artă a reprezentării care nu s-ar întreba în primă linie ce se construiește pe această bază, ar construi în aer ; imaginea care ar distruge unitatea vieții arhitectonice, caracterul și ritmul ei și culorile de pe sticlă, n-ar fi operă de artă, chiar dacă s-ar mîndri că e o artă ce neagă aceste condiții.

Prin aceasta, se vădește, în același timp, singurul lucru pe care-l poate voi pictura pe sticlă, în măsura în care este pictură pe sticlă. Nu modelare, care distruge culoarea, ci mărginire a suprafețelor și culorilor prin linii ferme și colorarea suprafețelor în culori limpezi poate fi scopul ei, nu *lumină* și *umbră*, ci viață în împărăția luminii, nu distanțări care fac să se stingă culorile, ci apropiere nemijlocită. Dacă redarea aerului, a atmosferei, a luminii și umbrei este numită specific pictural, atunci trebuie să spunem : cu cît mai nepictural, cu atît mai bine.

Iar dacă facem abstracție de particularitățile culorii pe sticlă și întrebăm ce se inserează cel mai firesc în viața arhitectonică *a ambianței*, trebuie să răspundem : figura omenească în existența ei corporală generală, în aspectul ei *sensibil* și în frumusețea acestuia, în poziția,

Scanned with CamScanner

ținuta și mișcarea ei, putem spune pe scurt: în *arhitectura* înfățișării sale.

În schimb, se află departe de orice viață arhitectonică ceea ce este specific sufletesc și, pe de altă parte, atmosfera sau poezia spațiului, mai ales în natura peisagistică. Și din acest punct de vedere, contrastul dintre lumină și umbră, întunericul, aerul și atmosfera nu-și au locul în pictura pe sticlă. Chiar și cea mai naturală ambianță a figurilor nu este aerul, ci *sticla colorată*. Astfel, figurile sînt scoase din mediul lor natural propriu și sînt introduse, izolate, în mediul vital al *sticlei* și al culorii *de sticlă*.

Faptul că figurile, pe lîngă ceea ce sînt, mai „semnifică" și altceva, faptul că sînt considerate din punct de vedere alegoric, istoric, ecleziastic sau „religios", nu are nimic a face cu opera de artă, și nu-i este nici spre folos, nici spre pagubă. Dar va trebui să spunem: cu cît mai alegoric, mai istoric sau religios, respectiv cu cît mai străin de realitate și cu cît mai mult doar reprezentînd tipic, cu atît mai bine.

Pictorul unei ferestre de sticlă nu este pictor, ci arhitect și maestru sticlar. De aceea, el trebuie să se dezbare de orice dorință de a arăta ceea ce poate arăta arta pură a reprezentării sau arta plastică pură și ceea ce i-ar îngădui de pildă un *alt* material și un *alt* mediu. El trebuie să se nege pe sine însuși ca *pictor* și să pornească la lucru însuflețit de viața *arhitectonică* și de viața *sticlei*. El este, prin faptul că pictează în acest loc, și artist *tehnic;* în locul meseriei de pictor apare meseria, nu mai puțin importantă, dar cu totul diferită, de artist-decorator, și anume decorator al unei ferestre de sticlă.

Acest lucru maeștrii sticlari din alte timpuri îl știau. Apoi el a fost uitat. Comparați, de pildă, la domul din Köln, vechile picturi pe sticlă cu ferestrele donate de Ludovic al II-lea. Acolo este artă, aici — eroare. Acolo s-a reali-

Scanned with CamScanner

zat desăvîrșirea, aici artistul a arătat că poate produce și imperfecțiune. Acolo s-a clădit, aici s-a dărîmat.

Mai sus a fost diferențiată o *dublă* „regulă de joc" a imaginii decorative. Asupra acesteia trebuie încă să mai zăbovim. Prima dintre aceste reguli de joc se referă la mediul imaginii, cealaltă la materialul ei de reprezentare. Aici atrag atenția în special asupra acestei *a doua* reguli a jocului. Aceasta este deja, în fond, inclusă în cea dintîi. Ceea ce este introdus în contextul arhitectonic atunci cînd o pictură pe sticlă apare în unul ca atare este, înainte de toate, *materialul* operei, în cazul nostru fereastra de sticlă pictată. Ea pătrunde în acest context material ca acest *lucru material*. Și abia astfel sau datorită preluării acestui lucru *material* în acest context material, în cazul nostru, contextul arhitectonic, pătrunde *viața* reprezentată în imagine în contextul vieții existente, pentru contemplarea estetică, în acel context material.

Situația e valabilă în general. Dacă privesc o imagine ca *parte* a unui *context material* și situez conținutul ei, adică viața reprezentată în ea, în perspectiva contextului vital material existent aici, eu contemplu totodată, tocmai prin aceasta, imaginea în sine ca pe acest *lucru* material și contemplu viața reprezentată în ea din perspectiva vieții existente în acest lucru material ca *atare*. Altfel spus, atunci cînd eu percep viața arhitectonică — în al cărei context a pătruns o imagine decorativă — în viața reprezentată în această imagine, eu percep *eo ipso* aici și viața lucrului material în care acea viață este reprezentată, de exemplu, în cazul de mai sus, viața ferestrei de sticlă, și în special a sticlei și a culorii de sticlă. Eu fac asta cu necesitate de la sine înțeleasă, deoarece, aici, acest lucru material *ține* ca parte de întregul arhitectonic, prin urmare și viața sa este doar o *parte* a vieții întregului arhitectonic.

Scanned with CamScanner

Prin aceasta însă imaginea decorativă, mai ales din punctul de vedere al *materialului*, intră într-un perfect contrast cu imaginea pură. Firește, și pentru aceasta materialul are importanță. Dar el are doar o importanță negativă sau are importanța de a nega din punct de vedere estetic sau de a incita la negare estetică. Cu aceasta, totodată, s-a realizat însă și o afirmație. Dar ea constă doar în aceea că *non*-negatul estetic este ridicat la deplina sa importanță și astfel abia este adus la eficacitate artistică deplină.

Cu totul altfel stau însă lucrurile la imaginea decorativă : aici materialul nu se mulțumește să nege estetic, ci el aduce operei de artă sau vieții întrupate de ea o contribuție pozitivă. Firește, materialul neagă și aici. Exact atît cît viața existentă în el participă la conținutul operei de artă, exact pe atît materialul nu intră în considerație ca mijloc de *redare*. Pentru asta, însă, tocmai viața *proprie* a materialului pătrunde în conținutul operei de artă.

În gravură, de pildă, hîrtia neagă, prin culoarea și granulația sa, culoarea și structura suprafețelor obiectelor de reprezentat. Acesta este întregul ei merit, și nu este mic. Culoarea și granulația hîrtiei nu aparțin, de pildă, *conținutului* sau capacității vitale a operei de artă. În schimb, la pictura pe sticlă, fereastra de sticlă și sticla ei și vitrozitatea, adică transparența culorii de sticlă, strălucirea ei specifică, proprie tocmai acestei culori drept culoare de sticlă, alcătuiesc un tot cu opera de artă, respectiv cu viața pe care noi o resimțim în contemplarea operei de artă. Desigur, și prin aceste elemente ale materialului — exact în măsura în care ele țin de material —, elementele corespunzătoare ale obiectelor de reprezentat vor fi negate din punct de vedere estetic. De pildă, culoarea roșie sau albastră a sticlei în care este reprodus roșul sau al-

Scanned with CamScanner

bastrul unei *haine* nu este — exact în măsura în care este culoarea *de sticlă* roşie sau albastră — culoarea *hainei* reprezentate, de pildă a hainei de lînă sau de in. În aceasta rezidă o negaţie estetică ; mai precis o „de-realizare". Astfel se de-realizează orice operă de artă decorativă exact în măsura în care ea este decorativă, adică în măsura în care a absorbit viaţa materialului şi, pe de altă parte, ritmul vieţii mediului, în viaţa reprezentată în opera de artă sau în măsura în care s-a întreţesut cu ea într-un unic context vital. Dar, ca înlocuitor al acestui negat, în *sensul imaginii,* adică în *viaţa* reprezentată în ea, *pătrunde* tocmai viaţa materialului, în cazul nostru, viaţa specifică a sticlei şi a culorii sale. Şi ea *pătrunde* aici nu ca un adaos secundar, ci ca o trăsătură principală a acestei vieţi, ca atmosferă sau rezonanţă generală a acesteia, ca precizîndu-i *esenţa* fundamentală, putem spune în mod special, în cazul nostru, drept „*culoarea* de bază" a acestei vieţi.

Materialul imaginii decorative, spun eu, de-realizează. Aceasta este o de-realizare sau o idealizare în acelaşi sens în care şi materialul din artele plastice de-realizează sau idealizează. Dar în opera de artă decorativă idealizarea este, în acelaşi timp, o *materializare,* adică în locul vieţii reprezentate negate apare viaţa materialului şi a mediului material. *Ceea ce trebuie reprezentat* este *idealizat,* adică este tot mai mult depărtat de realitatea căreia el *însuşi* îi aparţine. Dar, tocmai prin aceasta, opera de artă se deplasează tot mai adînc în realitatea materialului în care ea este reprezentată, şi astfel abia în realitatea mediului. Limita ultimă a de-realizării în domeniul artei plastice este schiţa incoloră în creion, în puţine trăsături, pe o bucată de hîrtie oarecare. Limita ultimă a de-realizării în domeniul artei decorative, în schimb, este sticla colorată transparentă ce nu mai reprezintă nimic sau piatra preţioasă şlefuită în forme regulate.

Scanned with CamScanner

Alte exemple

Exemplelor aici menţionate de imagini decorative le opun acum în mod expres, înainte de toate, unul destul de diferit de ele, şi anume imaginea ţesută sau *„împletită"*. Deşi cele două cazuri sînt atît de diferite, principiul contemplării este, totuşi, acelaşi. Aş fi putut spune mai sus că artistul care ar vrea să reprezinte pictural tocmai pentru a reprezenta, n-ar putea face nimic mai neinspirat decît să picteze pe sticlă. Încă mai sigur este că el n-ar putea face nimic mai neinspirat decît să-şi ţească sau să-şi împletească imaginea. Toate prescripţiile, în general, care au importanţă pentru artist, pot fi cuprinse, nu numai pentru artist, ci pentru oricine, în reguli de la sine înţelese : să ştii ce vrei şi să foloseşti pentru scopul tău mijloacele adecvate acestuia. În măsura în care această regulă e valabilă pentru *artist*, ea are doar particularitatea că îl priveşte numai pe artist. Ea sună aici, aşadar, în mod special : să ştii ce poţi voi ca *artist*, adică, într-un caz dat, ce viaţă poţi face perfect intuibilă în opera de artă şi o poţi oferi nemijlocit spre deplină desfătare şi empatizare. Dacă ştii asta, aplică mijloacele potrivite aici. Am văzut mai devreme ce înseamnă asta. Anume : dacă artistul are un scop determinat, adică de vrea să facă intuibilă o anumită viaţă, i se cere ca, pentru realizarea scopului, să folosească acele mijloace, şi numai pe acelea, care sînt apte *înaintea* altora în acest sens şi permit cea mai desăvîrşită realizare a scopului. Şi, invers, odată existente mijloacele, se cere ca el să poată atinge scopul, adică să urmărească ilustrarea *acelei* vieţi care se lasă *cel mai desăvîrşit* realizată cu aceste mijloace. De aici decurge corolarul : dacă artistul nu poate să atingă un anumit scop cu anumite mijloace, el nu trebuie să *aibă* acest scop. Şi încă mai special : ceea ce nu poate voi pînă la capăt cu mijloacele sale,

Scanned with CamScanner

nu trebuie *voluntar* să vrea, din capul locului. De toate acestea trebuie să țină cont pentru a crea *desăvîrșirea* și pentru ca rezultatul definitiv să nu fie o impresie de insuficiență. Ca artist, el *vrea* acel *rezultat*. Orice artist dorește perfecțiunea în domeniul său.

Dar care poate fi scopul, atunci cînd ceva trebuie țesut sau împletit ? Desigur, înainte de toate, chiar acțiunea de a țese : firele se susțin unul pe altul și se unesc, produc o suprafață și delimitează o suprafață, iar în întregul suprafeței se realizează acea viață specifică a formei și culorii pe care o poate produce numai *arta țesutului*, spre deosebire de orice *altă* artă. Dar și covorul figurativ este o țesătură. El este covor la fel ca și cel doar imprimat. El *pretinde* să fie asta și, de aceea, trebuie să fie asta. În calitate de covor, ridică pretențiile covorului. El pretinde mai cu seamă a purta în sine și viața cromatică a țesăturii, și anume nu a uneia oarecare, ci a acestei țesături determinate, de pildă țesătura de mătase sau de lînă. Și fiindcă ridică această pretenție, el trebuie s-o și îndeplinească. În *cerința* nesatisfăcută, s-a spus deja, constă insuficiența, care îi este cu totul interzisă artistului.

Cum se știe, s-a încercat pe vremuri a se „picta" efectiv în covoare, de pildă a se portretiza. S-a mers și mai departe, și aceste picturi textile au fost înrămate. Dar tabloul în covor se naște nu prin pictură, ci prin țesut. Iar covorul este ceva ce se așterne pe podea sau se fixează pe un perete. El nu este purtătorul în sine lipsit de semnificație al unei lumi abstracte. Numai pentru așa ceva are sens *rama*.

Asta, totuși, nu înseamnă că țeserea de covoare trebuie să renunțe la tot ce este figurativ. Dar ea poate reda numai pornind de la premisa și în interiorul limitelor date prin acea cerință a *covorului*. Adică, și aici, reprezentarea figurată poate fi numai o decorare a țesăturii, o valorificare și o ilustrare specifică

Scanned with CamScanner

a vieții pe care o trăiește *covorul*, prin preluarea de forme dintr-o lume diferită.

Picturii pe sticlă, de la care s-a pornit mai sus, îi stau relativ aproape pictura pe porțelan și pe majolică. Și faptul că un artist care ar vrea să picteze un tablou, care ar fi preocupat, așadar, de *reprezentarea* cea mai desăvîrșită cu putință, ar începe să picteze pe *porțelan* sau *majolică* ar fi un act de cea mai înaltă iraționalitate „artistică" și potrivit a crea nu perfecțiune, ci doar ceva care ar purta pecetea insuficienței, a voinței, dar și a neputinței.

Totuși, de ce pictează un artist pe porțelan sau majolică? Tocmai fiindcă voiește să picteze pe *porțelan* și *majolică*, adică de dragul materialului. Adică, fiindcă formele și culorile aplicate și arse pe porțelan sau chiar pe majolică au o valoare proprie. În acest caz, este logic ca el să facă aceste valori să ajungă la deplină valorificare. Iar asta înseamnă, iarăși, aproximativ: culoarea tabloului pe porțelan, spre a evidenția în mod special acest exemplu, este, înainte de toate, culoarea porțelanului și ea cere să aibă respectivul efect la fel precum culoarea țesăturii de lînă este, înainte de toate, culoarea lînei și trebuie să aibă respectivul efect. Iar formele trebuie să împodobească vasul de porțelan, adică să aducă la structurare mai deplină și mai înaltă viața existentă oricum în forma acestuia, la fel precum acela care confecționează un covor-tablou vrea să aducă la o structurare mai deplină viața covorului. Nu orice culoare, însă, are același efect în chip de culoare de porțelan sau de majolică. Nu orice culoare confirmă în mod similar structura suprafețelor acestor materiale. S-a spus deja că naturii luminoase a *porțelanului* sau învelișului său de glazură îi corespunde, în primă linie, culoarea deschisă. În orice caz, însă, pictura pe porțelan pretinde ca nu cumva culoarea să fie distrusă prin modelare. De asemenea, în combinarea culorilor artistul se

Scanned with CamScanner

va întreba, în primul rînd, nu dacă culorile corespund obiectelor de reprezentat, ci dacă ele dau, pe porțelan și în condițiile acestui material lucitor, o armonie cromatică frumoasă. Eventual, el va face intenționat să apară în locul culorii obiectelor cu totul alte culori, determinate doar de efectul cromatic. Din capul locului însă, culorile nu sînt culori ale obiectelor, ci tocmai culori ale porțelanului. Iar obiectele nu sînt porțelanul. Atunci și culorile trebuie să fie, în primă linie, ceea ce sînt, anume culori de porțelan. Abia în al doilea rînd se poate pune întrebarea în ce măsură poate ajunge la drepturile sale culoarea obiectelor între granițele astfel stabilite.

Și precum culorile se subordonează materialului, la fel formele imaginii se subordonează firesc formei vasului, divizării sale și ritmului vieții existente în el.

Pictura murală

La fel se întîmplă însă lucrurile, în principiu — spre a reveni la primul exemplu menționat de artă decorativă bidimensională —, la pictura în frescă. Aici accentul se pune, desigur, pe faptul că suprafața peretelui este o suprafață și trebuie să se afirme ca atare. De aici se deduce interdicția de a merge cu reprezentarea în adîncime. Înainte de toate, aici există o neînțelegere. Pictura în frescă înfățișează, ca orice pictură, *întotdeauna* obiecte care aparțin spațiului cu trei dimensiuni, se reliefează din și se retrag în el. Iar dacă se petrece o dată o atare reliefare și retragere, nu este de înțeles de ce acestea ar trebui să se oprească la o limită oarecare. În orice caz, această cerință nu poate fi satisfăcută în mod consecvent. Ca adîncimea să lipsească în general este un lucru de domeniul imposibilității. Dar cerința este absurdă și în forma în care este de

Scanned with CamScanner

obicei exprimată. Orice pictură este, oricît de mult ar merge în adîncime *ceea ce este reprezentat*, pictură pe *suprafață*. Ceea ce se adîncește este numai spațiul *reprezentat*. Adîncimea *reprezentată* și bidimensionalitatea *reală* nu se contrazic.

De altfel, cerința firească a bidimensionalității există pentru *orice pictură decorativă*. Dar această cerință are un alt sens și o altă justificare, și anume acelea desemnate deja mai sus, la pictura pe sticlă. Decorative sînt liniile și culorile clare, iar nedecorative sînt linia care se dizolvă, trecerea de la lumină la umbră, ștergerea culorii prin modelare. Nedecorative sînt aerul, atmosfera, depărtarea; nedecorativ este peisajul, în măsura în care el este eficace pentru ochi prin aer, atmosferă, depărtare și imprecizia formei și culorii, prin dispariția lentă a acestora. De aceea, nu este necesară bidimensionalitatea în sine, ci această *apropiere* care alcătuiește premisa pentru precizarea netă a formelor și culorilor.

De altfel, despre pictura murală e valabil în principiu ceea ce e valabil pentru pictura pe sticlă. Împrejurarea că pictura murală aparține unui context arhitectonic face mai întîi ca în reprezentarea picturală accentul să fie pus pe viața cea mai îndeaproape înrudită cu elementul arhitectonic, viața corporală. Aici se adaugă faptul că, precum sticla picturii pe sticlă, la fel și peretele și stratul de var al peretelui nu este un fond în sine lipsit de importanță, ci un purtător al unei vieți care constituie o parte constitutivă a vieții globale a întregului arhitectonic. Așadar, și stratul de var ca atare are drept la existență estetică. Iar asta înseamnă mai cu seamă : culoarea nu este pur și simplu culoare, ci culoare de var, așa precum culoarea picturii pe sticlă este culoare de sticlă. Licărirea cretoasă pe care ea o capătă prin asocierea intimă cu stratul de var aparține esenței sale și îi conferă, în cadrul picturii

Scanned with CamScanner

murale, o valoare specifică. În același timp, această licărire este mediul care unifică și idealizează conținutul picturii. Acestuia i se opun contrastele stridente dintre luminos și întunecat și, mai ales, dintre negru și alb.

Dincolo de asta, *întunecimea* deplină este exclusă din pictura murală din motivul evidențiat în mod special încă la examinarea picturii în acuarelă. Întuneric fără lumină, s-a spus acolo, este ceva nul, ceva de-a dreptul mort și, astfel, este negarea sensului picturii. Întunecimea culorii de ulei este luminată datorită elementului care face din ea *culoare de ulei*. Culoarea ștearsă a frescei, însă, cîștigă pentru asta un înlocuitor natural, adică ea capătă viață prin faptul că lumina stratului de var licărește prin întunecime.

Pictura în ulei pe pînză este numită portretistică, animalieră, peisagistică etc. Nu este numită niciodată pictură pe pînză. Dimpotrivă, pictura pe sticlă și pe porțelan o numim pictură pe sticlă și pe porțelan, iar pictura pe zid — pictură murală Aici chiar uzul obișnuit al limbii, care vădește atît de des o bună judecată, confirmă diferența de principiu dintre aceste arte. În realitate acolo nu e vorba despre pînză, ci despre peisaje, animale, oameni. Aici, în schimb, e vorba, înainte de toate, de faptul că sticla, porțelanul, zidul își au drepturile lor.

Condiții speciale ale caracterului decorativ

La un punct esențial pentru arta decorativă, care a fost clar reliefat la sculptura decorativă, trebuie însă să revenim în mod expres și aici, la arta plastică decorativă bidimensională.

Drept condiție *exterioară* pentru unificarea operei de artă decorativă, adică pentru unitatea vieții reprezentate în ea, pe de o parte, și

Scanned with CamScanner

a acelui context vital în care ea se inserează împodobind, pe de altă parte, a fost desemnat faptul că noi putem percepe *simultan* nemijlocit purtătorul material al acelei vieți și elementul ornant care este în sine tot ceva material. Altfel formulat : opera de artă ornantă trebuie să formeze cu ceea ce este ornat o nemijlocită unitate perceptivă. O asemenea unitate formează de fapt, de pildă, arhitectura gotică și fereastra de sticlă inserată în ea.

Se poate ca o suprafață să nu se potrivească din punct de vedere spațial sau material cu întregul în care ea este inserată sau cu viața lui specifică. Prin aceasta, se micșorează, totodată, pretenția de a *decora* a imaginii care acoperă suprafața. Așadar, se intensifică dreptul său de a se comporta ca imagine pură.

Dar asta poate însemna mai multe lucruri. În primul rînd : materialul reprezentării, *materialul* suprafeței pe care este aplicată imaginea, al „grundului", și materialul culorii sînt străine de mediul în care se inserează imaginea. În acest caz, imaginea și mediul se opun în mod corespunzător ca străine, la fel de sigur cum, invers, identitatea materialului leagă mai puternic imaginea și mediul. Este așa, precum stau lucrurile, de altfel, și în ceea ce privește legătura spațială a imaginii cu mediul material și mai cu seamă intimitatea îmbinării spațiale a acesteia într-un context arhitectonic. În același timp, însă, trebuie spus că, invers, o atare diversitate a materialului *cere* totodată, natural, o *mai puțin* intimă legătură *spațială* a imaginii cu întregul arhitectonic. Pe scurt, e valabil și aici ceea ce s-a spus mai sus cu privire la identitatea și diversitatea materialului unei opere decorative *sculpturale*, pe de o parte, și contextul arhitectonic căruia ea îi aparține, pe de altă parte.

De altfel, orice unificare spațială *mai intimă* a imaginii cu mediul său condiționează o dominație *mai mare* a acestui mediu asupra imagi-

Scanned with CamScanner

nii, prin urmare o mai puternică absorbție a vieții arhitectonice, a caracterului și a ritmului său, în viața reprezentată în imagini, o mai exclusivă accentuare a sensibilului sau a vieții corporale și a generalului tipic, o mai pronunțată „arhitectonizare".

Dar aici, firește, se pune întrebarea cît de *constrîngătoare* este viața arhitectonică în *natura* sa proprie. O viață arhitectonică poate existenței stabile și sigure. O asemenea suprafețe ample, față de care predomină impresia existenței stabile și sigure. O asemenea suprafață se oferă în mai mare măsură ca scenă *neutră* pentru o viață a imaginii care să se desfășoare cît de liber dorește.

Pe de altă parte, predomină într-un întreg arhitectonic impresia anumitor funcții arhitectonice. Noi vedem peste tot, precum în gotic, funcții condensate în membre. Cu cît mai mult este acesta cazul, cu cît ritmul funcțiilor arhitectonice se impune și domină mai mult în impresia întregului, iar impresia existenței stabile și sigure a suprafețelor se retrage, cu atît mai mult trebuie acest ritm să tragă după sine și conținutul imaginii — precum pe acela al sculpturii — și cu atît mai puțin există spațiu pentru imaginea ce se desfășoară liber sau pentru imaginea propriu-zisă.

Se poate însă, pe de altă parte, ca imaginea să se retragă intenționat din punctele vieții structurale a arhitecturii sau din punctele unde aceasta apare condensată, să delimiteze prin granițele sale o regiune a funcționării arhitectonice și, astfel, să-și creeze ea *însăși* o regiune neutră, iar în această regiune, fiindcă a devenit *neutră*, să se desfășoare apoi *mai liber*. Amintesc aici un exemplu simplu : frescele lui Rafael, de pildă, din *Stanza della Segnatura*, de la Vatican. Frescele, de pildă „Școala de la Atena", nu umplu aici întreaga suprafață a peretelui pînă la punctul de atingere cu solul, tavanul

Scanned with CamScanner

și pereții alăturați, deci nu ajung pînă la punctele în care peretele apare activ în mod specific structural, ci jos este delimitat un soclu, iar sus, de jur-împrejur, o fîșie de perete gol. Acel soclu împreună cu această fîșie de perete formează un cadru sau o structură fixă, în care se concentrează funcțiile arhitectonice ale menținerii ferme, ale acțiunii reciproce cu pereții învecinați și ale purtării bolții. Fermitatea acestui cadru, însă, e suficientă pentru a conferi fermitate, pentru impresia noastră, întregului arhitectonic. Și, prin asta, este neutralizată bucata de perete acoperită de imagine; ea a devenit o suprafață neutră, un simplu perete care se menține în sine. I-a fost luată misiunea sa arhitectonică specifică. Dar acest fragment de perete apare apt în mai mare măsură a fi liber purtător de imagine, adică imaginea se poate desfășura în mai mare măsură liber, tocmai fiindcă e desprinsă de ideea funcției arhitectonice, sau se poate desfășura în mai mare măsură ca *imagine*. În același timp, trebuie observat la aceste fresce ale lui Rafael că spațiul căruia îi aparține purtătorul imaginii este mai simplu din punct de vedere arhitectonic și, grație simplității sale, mai lipsit de pretenții. Astfel, în același timp, el ridică pretenții mai mici față de imagine. Aceasta devine așadar, și prin asta, mai liberă.

În chip analog pot fi create sau izolate oriunde în contextele arhitectonice, tectonice și ceramice suprafețe neutre, sau suprafețele pot, datorită împrejurării că funcțiile arhitectonice s-au condensat în membre speciale, să fie în sine suprafețe neutre sau să aibă caracterul unor simple umpluturi ori al unei obturări spațiale menținîndu-se pretutindeni în mod similar. Pe de altă parte, prin simplitatea vieții înconjurătoare se va crea, în același timp, sobrietății imagistice a reprezentării o libertate mai mare.

Scanned with CamScanner

Cum se vede, prin situația descrisă mai sus ne-am lovit din nou de principiul decorațiunii, care ne-a preocupat și mai înainte, numai că acolo am avut de a face în special cu sculptura decorativă. Am văzut că formele sculpturale ornante pot fi unificate în diverse grade cu formele împodobite sau cu formele de bază. Cu cît este mai intimă unificarea, cu atît mai mult formele ornamentale se subordonează firesc legii arhitectonice, prin urmare legii unei vieți mai abstracte, cu atît mai mult precumpănește tipicul, pînă la deplina rigoare și abstracțiune arhitectonică a formei. Exact același lucru este valabil pentru decorațiunea picturală sau pictura decorativă despre care vorbim în special aici.

Scanned with CamScanner

Capitolul al douăzeci și nouălea

ÎN SPECIAL DESPRE ARTA PLASTICĂ DECORATIVĂ BIDIMENSIONALĂ ȘI DESPRE SCULPTURA DECORATIVĂ

Efectul separator și unificator al soclului și al ramei

Dar aici s-a ivit prilejul unei remarci deloc neînsemnate, care privește ambele tipuri de artă plastică decorativă.

Soclul desparte opera sculpturală de mediul său și pare astfel să-i permită a se comporta în măsură sporită, adică mai liber față de ambianța sa și mai cu seamă de ambianța sa arhitectonică, drept *imagine*. Pe de altă parte, mai sus s-a pus accentul pe faptul că acest soclu este în sine o structură arhitectonică și că astfel ar fi apt să facă sculptura să apară nemijlocit ca *parte* a întregului arhitectonic sau s-o lege de acesta. De aici ar rezulta un caracter *decorativ* al operei. Vedem, prin urmare, că tocmai ceea ce, pe de o parte, izolează lucrarea și-i dă astfel caracter de *imagine,* poate, pe de altă parte, s-o lege de un context vital material înconjurător și să-i împrumute prin aceasta un caracter decorativ sau să-i impună unul ca atare. Se va pune întrebarea cum stau lucrurile, în cazul dat, cu funcția separatoare a soclului, și pe de altă parte, cu funcția unificatoare a soclului unei sculpturi, adică în ce măsură este soclul, la rîndul

Scanned with CamScanner

său, unificat cu mediul său și, prin urmare, unifică și sculptura cu acesta, respectiv în ce măsură este cazul contrar.

Același lucru, însă, este valabil cu privire la *rama imaginii plane* sau a picturii.

Și aceasta este, pe de o parte, cadrul care închide tabloul, pe de altă parte, ea se poate prezenta mai mult sau mai puțin ca parte a unui alt context, îndeosebi arhitectonic, sau ca membru al acestuia, aflat în acțiune reciprocă cu alte membre ale aceluiași context. Dar cu cît acesta din urmă este mai mult cazul, cu atît mai mult soclul sau rama *țese*, mai degrabă, opera de artă plastică în acest context și *o face*, prin aceasta, decorativă. Aici, însă, trebuie observate în amănunt felurite diferențe.

Este altceva dacă rama este ceea ce înseamnă, de fapt, cuvîntul, adică dacă ea închide în același fel de jur-împrejur, deci dacă este legată în întreaga ei esență, omnilateral spre interior, de imaginea de înrămat, sau dacă ea este structurată arhitectonic și astfel se referă în primul rînd la sine *însăși*, iar nu la imagine, dacă e preocupată de *propria* sa capacitate de existență: de pildă, latura inferioară a ramei este bază pentru laturile laterale, iar acestea se înalță de la această bază purtînd, la rîndul lor, latura superioară. Rama de ultimul tip, rama tip tabernacol, implică, în mod necesar, suprafața tabloului în această mișcare arhitectonică și-i ia astfel neutralitatea. În schimb, acea ramă care merge înconjurînd are forță neutralizantă.

Se poate însă și altminteri ca rama, grație formei sale, construcției și ornamentării sale, să vrea să fie altceva decît ceea ce îi creează sau îi indică tabloului propriul său loc stabil și sigur în sine, și să ofere o scenă, neutră și netulburată de lumea exterioară, pentru libera desfășurare a vieții tabloului. Ea poate, altfel, ridica și pretenția la o viață proprie, poate pretinde să fie o operă de artă tehnică, rapor-

Scanned with CamScanner

tată la ea însăși și apoi la realitatea înconjurătoare. Ea poate, într-un fel sau altul, să atragă și să împletească suprafața tabloului și, astfel, în același timp, conținutul tabloului, în propria sa mișcare și apoi în viața materială a mediului său și, prin aceasta, să arhitectonizeze tabloul, deci să-l facă decorativ. Ea poate face asta mai mult sau mai puțin încă prin *culoarea* sa.

De acea raportare a ramei la tablou ține, însă, și faptul că rama tabloului care atîrnă pe perete se adîncește în raport cu tabloul. Această relație pozitivă cu tabloul este întărită, dacă, pe de altă parte, rama se detașează sever de perete, adică dacă se reliefează sever din suprafața acestuia, dacă se desprinde de el așa-zicînd intenționat, printr-o mișcare bruscă. În schimb, rama se leagă, mai degrabă, pe sine, și astfel și tabloul, de mediul înconjurător, dacă ea, invers, se înclină față de perete sau se lipește de el pornind de la suprafața tabloului.

Este, apoi, altceva dacă tabloul aparține *inamovibil* unui loc al peretelui, sau dacă el pare a se găsi întîmplător acolo, fiindcă tocmai în acest loc a găsit spațiu și poate fi contemplat comod de privitor. În primul caz, el este în mai mare măsură, în al doilea caz, în mai mică măsură decorativ, sau are pretenția de a fi astfel. Și cu privire la aceasta e valabilă analogia cu opera sculpturală.

La fel, la tabloul pictat e o diferență dacă el atinge peretele cu întreaga sa suprafață posterioară sau dacă este înclinat față de perete, adică dacă extremitatea sa superioară apare înclinată spre privitorul ce stă dedesubt. Din nou, în primul caz el ridică o pretenție decorativă mai înaltă, în al doilea caz, una mai redusă. În acest din urmă caz el se desprinde în mod expres de mediu și se îndreaptă mai degrabă spre *contemplator*. El se desprinde din

Scanned with CamScanner

acel context *material* și intră în raport *abstract* cu cel care vrea să-l savureze.

Se vede ușor ce consecințe practice decurg de aici : anume, că și în felul de a agăța un tablou pictat trebuie observat, în general, pînă la ce punct el poate fi decorativ conform obiectului reprezentării sau, dimpotrivă, cît de mult exclude el efectul decorativ.

De altfel, pentru rama care *separă* tabloul de lumea exterioară, *lățimea* ramei, prin urmare amplitudinea desprinderii de realitatea înconjurătoare, este de o importanță de la sine înțeleasă. Cu cît mai mult tabloul este tablou, cu atît el pretinde o depărtare mai mare și o separare mai netă de mediu.

Dar un accent deosebit trebuie pus pe contrastul mai sus indicat : relația tabloului cu mediul său, pe de o parte, și cu *privitorul*, pe de altă parte. Tabloul poate părea că se găsește acolo, uneori, în raport cu peretele și cu ambianța mai amplă, alteori fără raport cu acestea, dar, în schimb, doar în raport cu privitorul și, de asemenea, poate părea în general că se comportă spațial așa cum se comportă. În cazul din urmă, el se caracterizează ca tablou de a cărui esență ține tocmai faptul de a se afla cu privitorul într-o relație abstractă autonomă. În măsura în care „sensul" său se află așa-zicînd în privitor, el lămurește explicit că e tablou, și nu o parte a celeilalte lumi materiale sau reale din punct de vedere fizic aflată în fața privitorului, pe scurt, că nu e decorativ.

A fi decorativ, însă, înseamnă, repet, a fi senzorial sau a viza un efect senzorial. Asta înseamnă a pune accentul pe viața corporală, pe frumusețea aspectului sensibil, pe echilibrul ordonării în spațiu, pe viața care rezidă pentru noi nemijlocit în formele „corporale" și apoi în culori. Înseamnă a nu se pune accentul pe interior, pe ceea ce este specific sufletesc, și nici pe interioritatea vieții spațiului.

Scanned with CamScanner

Sublinierea senzorialului, așa cum este ea cerută de la tabloul decorativ, o numim adesea „*idealistă*". Dar atunci arta decorativă este, în mai înaltă măsură, idealistă. Am face poate mai bine însă să numim această artă „idealistă" — artă *materialistă*.

Despre tablourile lui Rafael, de pildă, se poate spune în general că ele au un caracter mai decorativ, așadar mai senzorial ; dacă se dorește, un caracter mai „plastic" decît, de pildă, tablourile lui Rembrandt. Multe dintre tablourile sale au fost, ca *tablouri de altar*, destinate să fie inserate ca părți constitutive într-un context arhitectonic, aparținînd de acesta o dată pentru totdeauna. De aceea ele nu puteau viza un efect pur plastic sau pur „pictural". Iar noi le înțelegem greșit atunci cînd, amăgiți de faptul că sînt scoase din întregul căruia i-au aparținut inițial, le contemplăm și vrem să le savurăm ca tablouri pure. Dar arta lui Rafael este numită, totodată, mai idealistă decît, de pildă, cea rembrandtiană. Și aici trebuie să spunem că ar fi mai corect să o numim mai materialistă. Arta lui Rafael se află mai aproape de viața senzorială, deci de material, de corporal, de frumusețea înfățișării sensibile decît arta mai spirituală și, în acest sens, mai idealistă a lui Rembrandt. Dar dacă lăsăm deoparte această modalitate tradițională de exprimare, putem spune, înainte de toate : arta idealistă necesită în măsură mai mică decît cea opusă ei, care, în contrast cu ea, este definită în mod consecvent drept realistă, adică arta mai senzorială sau mai materialistă are nevoie mai puțin decît cea idealistă în sensul mai înalt și mai adînc al cuvîntului, de pildă tabloul mare cu personaje, care pornește de la ideea dominației aspectului corporal, necesită în grad mai mic decît tabloul de gen, peisajul, natura moartă, o ramă net seperatoare. În același timp, la peisaj, natură moartă și tabloul de gen, are mai mult

Scanned with CamScanner

sens decît la tabloul „idealist“ cu personaje acel mod de agățare a tabloului în care extremitatea superioară a acestuia se depărtează de perete, prin urmare tabloul este așezat oblic și înclinat cu suprafața sa spre privitor. Dacă un asemenea tablou „realist“, pe lîngă aceasta, apare întîmplător sau de dragul comodității contemplării atîrnînd sau stînd *undeva*, și nu inserat o dată pentru totdeauna într-un context, pericolul ca el să ridice pretenții decorative este mult îndepărtat.

Condiții ale lipsei ramei și soclului

Să observăm acum cu atenție și reversul efectului separator al ramei. Am văzut mai înainte în ce măsură structura specială a ramei și felul așezării ei pe perete exercită un efect de unificare a tabloului cu mediul înconjurător, așadar poate da tabloului un caracter decorativ.

Însă trebuie să mergem mai departe și să spunem că, în fond, acesta este, într-o anumită măsură, cazul întotdeauna. Ramei, în general, îi e propriu jocul pe două planuri sau cu două tăișuri. Oricît de mult rama poate izola tabloul, ea nu poate, tocmai pentru că face asta, să nu-l atragă, în același timp, într-o măsură oarecare, înăuntrul unui context al vieții materiale. Asta, pur și simplu fiindcă ea este în sine întotdeauna purtător al unei vieți materiale, sau fiindcă ea însăși este o structură tehnică, în mod mai special una tectonică, sau în sensul mai larg al acestui cuvînt, una arhitectonică. Iar dacă presupunem că o operă de artă plastică bidimensională ar fi astfel structurată încît, prin întreaga sa natură, să respingă de la sine orice fel de arhitectonizare sau materializare, deci *orice* semnificație decorativă, că ar fi în ea însăși absolut numai tablou și ar arăta limpede prin

Scanned with CamScanner

toată esența ei că este așa ceva, atunci un asemenea tablou poate refuza cu desăvîrșire rama, chiar și pe aceea care pare a se strădui din răsputeri să izoleze tabloul față de lumea materială exterioară.

De acest tip este, înainte de toate, gravura în acvaforte și apoi și gravura în lemn Și gravura în acvaforte — spre a mă limita la acest exemplu — are nevoie de o separare care să arate că în ea nu este vorba despre un dat real, ci numai despre o lume abstractă. Dar această separare o realizează aici bordura albă de hîrtie. Ea poate realiza asta *fără ca* astfel să atragă, în același timp, conținutul tabloului într-o sferă a vieții materiale. Poate asta deoarece hîrtia intră în considerație, în tabloul însuși, nu ca purtător al unei astfel de vieți materiale, ci doar ca purtător al vieții abstracte reprezentate, ca „purtător de imagine", fiindcă ea nu are în tablou, adică în cadrul limitelor tabloului, nici o funcție materială, ci doar această funcție abstractă. În măsura în care bordura de hîrtie apare în cadrul limitelor tabloului numai și numai în această lumină, ea apare astfel și în afara acestor limite. Prin urmare, ea este o ramă, însă una dematerializată, nu o ramă care funcționează material sau structural, ci o ramă care funcționează abstract. Ea este o *zonă* care izolează perfect eficient, dar fără posibilitatea ca această zonă să împletească tabloul în contextul unei vieți materiale. În această privință ea nu este ramă, ci doar grundul ce trece dincolo de tablou, purtător de imagine dincolo de imagine. Dar, pe cît de sigur îi este necesară gravurii o astfel de zonă izolantă, la fel de sigur este că ea nu suportă rama, în sensul ramei tabloului în ulei, adică rama materială și care, astfel, materializează întotdeauna într-o anumită măsură.

Astfel, în cele din urmă, arta decorativă și cea pur plastică se ating în extremele lor. Nu se poate ca tabloul de perete să fie înconjurat

Scanned with CamScanner

de o ramă străină de materialul său, fiindcă el ține de perete și, astfel, de întregul arhitectonic mai amplu, nu numai exterior, ci și lăuntric ; rama, însă, ar nega această aparteneță la mediul înconjurător, pe scurt, deoarece rama separă și dematerializează. Iar gravura nu suportă nici un fel de asemenea ramă fiindcă ea este în cea mai înaltă măsură tablou, adică este în sine o lume finită, iar rama ar vrea să materializeze această lume.

Dar și în alte cazuri rama poate să nu-și aibă locul, sau cel puțin să nu pară necesară. Dacă de pildă o schiță de un tip oarecare, chiar și o schiță în ulei, s-ar afla evident *întîmplător* și numai pentru comoditatea *contemplării* într-un loc sau altul, oricînd amovibilă sau înlocuibilă, după capriciul privitorului, atunci și *lipsa* ramei poate mai curînd spori impresia acestei neraportări la mediu — spus pozitiv, impresia de raportare exclusiv la libertatea contemplării —, caracterul *aparteneței* de „nicăieri", pe scurt, caracterul de tablou pur.

În toate punctele indicate se găsește un analog pentru soclul operei sculpturale ; totuși, pentru acesta, situația nu este absolut identică precum pentru rama tabloului. În acest context, însă, este vorba în primul rînd de faptul că soclul, în propria sa natură, este din capul locului mult *mai* potrivit decît rama să fie legat, în același timp, de mediul material înconjurător. El ridică întotdeauna sculptura de pe sol, dar el însuși *stă* întotdeauna pe sol, nu se poate desprinde de sol, precum rama se poate detașa de perete. Și chiar făcînd abstracție de aceasta, așezarea pe sol presupune o relație structurală mai intimă cu solul decît țintuirea de perete și atîrnarea pe el. Și cu cît solul pe care stă soclul operei de sculptură, respectiv întregul spațiu în care el se înalță, reprezintă o anumită viață tehnică sau arhi-

Scanned with CamScanner

tectonică, cu atît soclul țese mai mult și opera sculpturală în această viață sau poate părea că o face.

De aici rezultă mai cu seamă că pot fi imaginate opere de sculptură care refuză soclul, așa precum gravura refuză rama, în funcție de particularitatea sculpturii, deși, în comparație cu pictura, nu absolut din aceleași motive. Desigur, mă gîndesc aici la opera de sculptură miniaturală, prin urmare la statuetă. Diferențiez aici cît se poate de net soclul statuetei de bază alcătuită din materialul statuetei, pe care stă structura reprezentată și care niciodată nu poate lipsi. Am sub ochi, de pildă, pe masa mea de scris, o statuetă din porțelan, majolică sau altceva de același tip, care, eventual, prin „subiectul" ei este cît se poate „realistă", adică moderat imagistică, datorită materialului și tratării suprafețelor, inclusiv a culorii, însă care este absolut proprie, închisă în sine, străină de mediul înconjurător, care se găsește în locul respectiv numai întîmplător, pentru comoditatea contemplării, și care, de altfel, s-ar putea la fel de bine găsi și în alt loc sau ar putea trece din mînă în mînă.

O astfel de statuetă ar putea fi, în același timp, într-un anumit sens, și anume din punctul de vedere al materialului și al tratării materialului, în cea mai înaltă măsură „decorativă". În acest caz, ea n-ar fi însă astfel în sensul apartenenței la mediul său înconjurător.

Dar soclul are, întotdeauna, cum s-a spus, în grad mai înalt decît rama, forță unificatoare. De aceea — într-un caz de tipul indicat —, „figura" care, de altfel, stă în fața mea suficient de hotărît numai de dragul privitorului, altminteri însă întîmplător, putînd sta la fel de bine și altundeva, poate să se opună unui soclu și să ceară numai propria sa bază. Aici, soclul ar unifica, doar, cu întregul arhitectonic, adică mai întîi cu masa de scris,

Scanned with CamScanner

sau ar conduce structural la aceasta. El i-ar crea figurii, pentru care este esențial, în sensul arătat mai sus, ca ea — la fel ca foaia gravată sau schița picturală — să nu se afle „nicăieri“ sau să nu aparțină unui anumit loc, un asemenea loc fix.

Prin urmare, în general, soclul și rama, deci, în consecință, și absența lor, pot să aibă pentru sculptură sau tablou o semnificație complet opusă sau să determine în direcții opuse sensul tabloului sau al sculpturii. Ele pot caracteriza tabloul sau sculptura în grad mai înalt drept purtători ai unei lumi abstracte izolate, așadar drept imagine în sensul propriu al cuvîntului, și le pot caracteriza drept ținînd în mai mare măsură de un întreg material mai amplu, și astfel pot ordona și subordona viața reprezentată în ele față de viața materială a mediului. Astfel, chestiunea soclului si a ramei apare ca una nu foarte simplă. Răspunsul depinde întotdeauna, pe de o parte, de felul în care funcționează soclul sau rama, ca separînd sau unificînd, iar pe de altă parte, de cît de mult au tabloul sau sculptura în sine caracter plastic, adică vizează *reprezentarea* sau *ornarea* unui întreg mai amplu, și, de altfel, măsura în care tabloul sau sculptura, de pildă, prin material și tratarea lui, pot părea că se separă de mediu sau că, tocmai, constituie o unitate cu el.

Imagine și spațiu imagistic în tabloul decorativ și în tabloul pur

In sfîrșit, aici mai trebuie avut în vedere un punct. Repet : ceea ce reprezintă tabloul este o lume abstractă închisă în sine însăși. De aceea, și tabloul însuși trebuie să fie ceva închis în sine. Dar ceea ce reprezintă tabloul aparține, pe de altă parte, și unei alte lumi, nu unei lumi materiale ce înconjoară tabloul,

Scanned with CamScanner

ci unei alte lumi abstracte. Tabloul reproduce, dar ceea ce reproduce el aparţine infinitului context al realităţii şi reprezintă o *secţiune* din acesta. Opera de artă decorativă, în schimb, decorează, iar ceea ce decorează ea nu este o secţiune, ci ceva în sine încheiat.

Peisajul reprezentat în tabloul peisagist este de pildă o secţiune spaţială din *întregul naturii*. Suprafaţa decorată cu un tablou, din contră, de pildă suprafaţa decorativă a peretelui, nu este cîtuşi de puţin ceva similar. Ea nu ţine deloc de natură, ci este creată de artist şi are întinderea pe care i-o conferă artistul. Peisajul reprodus în tablou trimite, în chip de asemenea *secţiune*, în mod firesc, *dincolo* de graniţele lui şi *înspre* întregul naturii. *Suprafaţa* decorată, în schimb, de pildă suprafaţa decorată a unui perete, nu trimite *dincolo* de sine şi înspre întregul naturii. Începutul şi sfîrşitul ei *nu* sînt începutul şi sfîrşitul unei secţiuni din contextul naturii. Prin urmare, nici ceea ce e reprezentat în tabloul decorativ — exact în măsura în care el este decorativ, adică este o *animare* a *suprafeţei* decorate — nu trimite dincolo de sine, la întregul naturii, ci îşi are începutul şi sfîrşitul absolut acolo unde suprafaţa decorată îşi are începutul şi sfîrşitul ei. Asta se poate formula şi astfel: tabloul decorativ este, în chip necesar, *compus* în spaţiul său şi mai cu seamă în limitele acestuia; fără doar şi poate, asta nu este valabil niciodată pentru tabloul pur sau nu trebuie să fie valabil. Adică, exact în măsura în care primul decorează, viaţa reprezentată în el iese din contextul lumii căreia îi aparţine ceea ce este reprezentat în ea şi pătrunde în schimb în contextul vieţii materiale a ceea ce este decorat. Exact în măsura în care această viaţă aparţine contextului vieţii materiale a mediului tabloului, ea nu aparţine lăuntric de contextul acestei vieţi din care a fost extras datul de reprodus. Sau, spus puţin altfel: exact în

Scanned with CamScanner

măsura în care viaţa reprezentată se inserează în viaţa spaţiului material în care se găseşte tabloul, ea iese din unitatea spaţiului căruia îi aparţine ceea ce e reprezentat în tablou.

În cadrul acelui spaţiu, însă, *suprafaţa decorată* este întotdeauna închisă în sine. Ea nu este o secţiune. Prin urmare, nici tabloul nu poate — exact în măsura în care aparţine interior mediului său — să se înfăţişeze ca o secţiune, ci trebuie să fie, de asemenea, închis în sine, fără vreo trimitere la unitatea lumii din care a fost extras ceea ce este reprodus în tablou.

Faptul că, de pildă, peisajul este o secţiune, se confirmă atunci cînd el *secţionează* prin limita lui inferioară pămîntul, prin cea superioară — cerul sau o formaţiune de nori, la stînga — un munte, la dreapta — un copac, o casă ş.a.m.d. În tabloul cu personaje vedem, eventual, la dreapta sau la stînga personaje umane care intră cu jumătate de corp în tablou. O atare *secţionare* ţine însă de natura tabloului. Nu secţionarea este aici elementul decisiv, ci trimiterea efectuată de tablou dincolo de sine, datorită acestei secţionări, sau decisiv este faptul că reprezentatul continuă, în mod firesc, dincolo de marginea reprezentării, pe scurt, că el dă a se *înţelege* că este o *secţiune*. Omul înjumătăţit prin marginea tabloului, de pildă, trimite la cealaltă jumătate a sa. Muntele secţionat trimite la continuarea sa.

În opoziţie diametrală cu această secţionare se situează însă tăietura sau separarea. Un munte este secţionat, de pildă, atunci cînd linia de demarcaţie a tabloului trece prin *mijlocul* muntelui. El ar fi fost tăiat sau separat dacă linia de demarcaţie s-ar fi găsit acolo unde muntele este spre sfîrşit, deci în dreptul unei văi. Secţionarea este, cu alte cuvinte, o divizare a ceea ce este nemijlocit omogen, şi care este caracterizat, tocmai prin aceasta, ca omogen. Este redarea unei părţi care nu este

Scanned with CamScanner

autonomă, nici măcar relativ autonomă, şi care, tocmai de aceea, trimite la întreg. Tăierea, în schimb, este, în contrast cu aceasta, separarea una de alta a părţilor relativ autonome.

Cu acest principiu al secţionării ne-am întîlnit încă la arta sculpturală ; ea secţionează firesc, de pildă, prin mijlocul bustului. Ea nu taie, de pildă, capul de pe umeri. Iar o statuie umană care ar merge pînă la genunchi şi acolo ar fi tăiată, ar fi o absurditate ; ar exista pericolul să apară impresia că a fost reprezentat un om cu gambele retezate.

Principiul opus domină însă în arta decorativă. Pe medalii, care sînt structuri decorative, capul în sine se află perfect la locul său. În ceea ce priveşte pictura, comparaţi cu peisajele în care un munte este secţionat la mijloc fresca lui Rafael intitulată „Parnasul", în care muntele începe şi sfîrşeşte o dată cu tabloul. Sau comparaţi anumite interioare olandeze, în care peretele lateral al unei încăperi este secţionat de marginea tabloului, cu frescele decorative ale lui Ghirlandajo de la Santa Maria Novella din Florenţa în care, în partea stîngă a tabloului, peretele lateral din stînga al unei încăperi, iar în partea dreaptă, peretele lateral din dreapta încăperii, sînt vizibili în toată întinderea lor.

Aici am indicat cîteva exemple a ceea ce am în vedere aici şi pe care l-am exprimat spunînd că tabloul decorativ este compus înăuntrul spaţiului său, iar tabloul pur, nu. Despre acesta aş putea spune mai degrabă că este compus în afara spaţiului său. De altfel, amintesc, de pildă, felul în care Rafael, în „Farnesina", a compus personajul zburînd în sus a lui Hermes înlăuntrul spaţiului unui pandantiv, sau felul asemănător în care Profeţii şi Sibilele lui Michelangelo se comportă mereu faţă de spaţiul decorat de ei. La acel Hermes, braţul cu caduceul se întinde în unul dintre colţurile superioare. Celălalt colţ este umplut de mantia

Scanned with CamScanner

fîlfîindă a mesagerului zeilor. Picioarele se întind în spațiul inferior îngust al pandantivului.

Un moment deosebit al acestei compoziții „înlăuntrul spațiului" este echilibrul între dreapta și stînga, care, în cele din urmă, poate deveni simetrie perfectă.

Cum s-a spus, principiul „imaginii" reprezintă, față de toate acestea, antiteza. Ea nu umple spațiul tabloului precum imaginea decorativă. Desigur, nici aici nu lipsește echilibrul. Dar acesta nu este un echilibru al maselor, adică al formelor, al liniilor, al mișcărilor spațiale, ci un echilibru al semnificației sau un echilibru al capacității de a impresiona a reprezentatului. Prin aceasta, el este, în același timp, negarea acelui echilibru al formelor.

Întru acestea trebuie, totuși, observat că arta plastică pură și cea decorativă se transformă constant una în alta. Prin urmare, și „compunerea în exterior" a tabloului pur în afara spațiului imagistic, și „compunerea în interior" a tabloului decorativ înăuntrul spațiului imagistic sau al suprafeței imagistice se transformă constant una în cealaltă.

Scanned with CamScanner

CUPRINS

Secțiunea a patra
FORME DE ARTE SPAȚIALE 5

Capitolul al șaisprezecelea
GENERALITĂȚI PRIVIND ESTETICA SPAȚIULUI 5
Empatia în formele spațiale. „Empatie aperceptivă generală“ **5** — „Empatie naturală“ sau empirică **10** — Despre noțiunea de „mecanică estetică“ **15**.

Capitolul al șaptesprezecelea
DIGRESIUNE CRITICĂ 22
Teorii diverse **22** — Impresia estetică și activitățile corporale **26** — Senzațiile organice și sentimentul activității **29** — Impresie estetică și senzații organice **36** — Teoria estetică a senzației organice și faptele **41**.

Capitolul al optsprezecelea
DESPRE ESTETICA CELOR MAI SIMPLE FORME LINIARE 53
Linia dreaptă **53** — Cele mai simple linii curbe **56** — Forme spiralate **60** — „Volutele“ arhitectonice cele mai uzuale **67** — Forma spirală în structurile mai complicate **74**.

Capitolul al nouăsprezecelea
FORME DE ARCURI ȘI BOLȚI 79
Generalități **79** — Diferite forme de arcuri **82** — Arcul în mîner de coș **89** — Arcul ogival **96**.

Secțiunea a cincea
OPERA DE ARTĂ TEHNICĂ 98

Scanned with CamScanner

Capitolul al douăzecilea
ESENȚA GENERALĂ A OPEREI DE ARTĂ TEHNICE 98
Materialul în opera de artă tehnică și plastică 98 — Teoria „formei lucrării" și a „formei artistice" 104 — Adevăratul sens al „formei lucrării" și al „formei artistice" 108.

Capitolul al douăzeci și unulea
LIMBAJUL FORMELOR ÎN OPERA DE ARTĂ TEHNICĂ 115
Formă naturală și formă artistică 115 — Perfecționarea formei artistice 119.

Capitolul al douăzeci și doilea
ETAPE ALE FORMEI ARTISTICE 126
Formă de bază și formă ornamentală 126 — Limbajul metaforic al operei de artă tehnice 130.

Capitolul al douăzeci și treilea
MATERIAL ȘI FORMĂ ÎN OPERA DE ARTĂ TEHNICĂ 136
Materialul și forma în general 136 — Un exemplu : materialul pietrei 145 — Motive caracteristice ale construcției antice de piatră 151 — Caracterul de piatră al clădirii dorice în ansamblu 154 — Stilul de construcție antic și materialul de piatră 157 — Materialul în stilurile de construcție postantice 161 — Stiluri materiale diferite în același material 167.

Capitolul al douăzeci și patrulea
TIPURI DE SIMBOLICĂ ÎN OPERA DE ARTĂ TEHNICĂ 172
Simbolica generală a suprafeței 172 — Simbolica materială a suprafeței 175 — Culoarea suprafeței 177 — Alte momente ale simbolicii materiale 179 — Simbolică funcțională imanentă și teleologică 182.

Capitolul al douăzeci și cincilea
SIMBOLICA FUNCȚIONALĂ IMANENTĂ . . 188
Forme principale, conjuncții, punctuație 188 — Simboluri terminale 194 — Motive ale terminației inferioare. Picăturile dorice 197 — Relațiile membrelor cu masa unitară 201.

Secțiunea a șasea
ORNAMENT ȘI ARTĂ PLASTICĂ DECORATIVĂ 211

Capitolul al douăzeci și șaselea
TIPURI DE ORNAMENTICĂ 211

Scanned with CamScanner

Sensul general al ornamenticii suprafeţelor **211** — Ornamentul imagistic tehnic **214** — Ornament-imprimeu şi ornament structural **216** — Ornamentul decorativ **224**.

Capitolul al douăzeci şi şaptelea
SCULPTURA DECORATIVĂ **228**
Arta plastică decorativă în general **228** — Trecerea la sculptura decorativă **232** — Trepte ale sculpturii decorative **234**.

Capitolul al douăzeci şi optulea
ARTA PLASTICĂ DECORATIVĂ BIDIMENSIONALĂ **244**
În general despre arta plastică decorativă bidimensională **244** — Dubla regulă de joc a imaginii decorative. Un exemplu **248** — Alte exemple **254** — Pictura murală **257** — Condiţii speciale ale caracterului decorativ **259**.

Capitolul al douăzeci şi nouălea
ÎN SPECIAL DESPRE ARTA PLASTICĂ DECORATIVĂ BIDIMENSIONALĂ ŞI DESPRE SCULPTURA DECORATIVĂ **264**
Efectul separator şi unificator al soclului şi al ramei **264** — Condiţii ale lipsei ramei şi soclului **269** — Imagine şi spaţiu imagistic în tabloul decorativ şi în tabloul pur **273**.

Scanned with CamScanner

Biblioteca de artă
459

Artă și gîndire

estetica contemplarea estetică și artele plastice

„Estetica" lui Lipps (1851–1914), publicată în 1903–1906 la Leipzig, se leagă, ca orientare, de întreaga tendință psihologică germană din ultimele decenii ale secolului trecut, reprezentată, pe diferite trepte și în diferite direcții, de Wundt, Kulpe, Münsterberg, Stumpf și Brentano. Și pentru Lipps, psihologia, ca știință a experienței personale sau spirituale — cei doi termeni, la el, se identifică — este disciplina fundamentală a filosofiei. Desigur, științele evaluative — logica, etica, estetica — au metode și sarcini proprii, dar diferențierea lor de psihologie depinde numai de situația provizorie a cunoașterii.

ANTONIO BANFI

Vol. I și II Lei 35

Scanned with CamScanner